الثقافة وتجلّياتُها

السطح والأعماق

د. علي ناصر كنانة





الثقافة وتجليّاتُها

السطح والأعماق

د. علـي ناصـر كنانـة

الثقافة وتجليّاتُها

السطح والأعماق




بـيروت - لبنان



مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع

لكتاب: الثقافة وتجلياتها - السطح والأعماق
الموضوع: دراسات أدبية
تألـــيف: د. علي ناصر كنانة

ISBN 978-9953-594-76-5

تصميم الغلاف:
القسم الفني في مؤسسة الرحاب الحديثة
لوحة الغلاف: الفنان وجيه نحلة
تصميم وإخراج داخلي: حسـين طـــه
hussein.taha@live.com



هـاتــف: 359788 3 00961 تلفاكس:241032 7 00961
ص. ب.11/3847 - بيروت - لبنان
alrihabpub@terra.net.lb
ahmad.fawaz@live.com

مقدِّمات

تحوّلات مفهوم الثقافة

تعتبر الثقافة من أصعب المفاهيم تعريفاً بسبب من طبيعتها المتغيّرة عبر العصور، مع تغيّر الزمان والمكان والبيئة الاجتماعية وموقع الشعب في ميدان الحضارة، حتى وصفَها الباحثون بأنها "واحدة من أصعب اثنتين أو ثلاث كلمات تعريفاً، لأنها يمكن أن تعني معانيَ كثيرة".

لقد تطوّرَ مفهوم الثقافة واختلفَ باختلاف رؤى الفلاسفة والمفكرين لهذا المفهوم. فقد اتفق كثير منهم على أن الثقافة هي "المعرفة المجرّدة التي لا ترتبط بزمان أو مكان، وهي تعني المعرفة والنتاج الروحي اللذين يقودان الفرد والجماعة إلى المثالية على مستويات عديدة: العلم، الفلسفة، الأدب، الفن، التفكير، الشعور، الموقف، الذاكرة، وسوى ذلك، أي كل شيء مرتبط بالحياة والسلوك".

وعرّفَ الإغريق الثقافة من خلال تعريفهم للمثقف: "ذلك الذي يستطيع أن يكون كاتباً ماهراً: وفي آنٍ معاً فيلسوفاً وعالماً يمكنه حيازة معرفة كبيرة من كل علمٍ وفن". وليس بعيداً عن ذلك يعرّف فلاديمير ايليتش لينين المثقفَ على أنه "ذلك الذي يعرف شيئاً من كلِّ شيء، وكلَّ شيءٍ عن شيء". وتورد الموسوعة البريطانية تعريفاً للثقافة على أنها "السعي القوي والمثابرة المتواصلة من أجل المثالية".

في القرن السابع عشر تحول مفهوم الثقافة من الإطار الفردي إلى الإحالة للتمييز بين الشعوب المتحضرة والشعوب البدائية. ولكن تحولاً جوهرياً طرأ على المفهوم في القرن الثامن عشر عندما أصبح مفهوماً ثقافياً اجتماعياً: أي أنّ لكل الشعوب ثقافاتها. ثم صار هذا المفهوم "يميّز الفوارق داخل المجتمع

الأوروبي، إذ أضحت الثقافة مظهراً للبرجوازية الصاعدة آنذاك وأمست الثقافة تحيل إلى الفن والعلم".

الفيلسوف الألماني يوهان غوتفرايد هردر (1744-1803)، الذي لعبَ دوراً كبيراً في تطور المفهوم حتى عُدَّ واضع مفهوم الثقافة الحديث، يقول أن "كل الشعوب، بما فيها الأكثر توحشاً، لديها ثقافة"، مشيراً إلى الفوارق بين الثقافات والعصور، بمعنى أن كلَّ شعبٍ وعصر ينطبعان بروح معينة. وقد أولى هردر أهمية مركزية للغة، فمن "خلال اللغة تنتقل الأفكار والخبرات الجماعية للشعب عبر العالم، إذ تتداخل اللغة وروح الشعب، وباللغة يتم التعبير عن روح الشعب".

وفي مطلع القرن التاسع عشر استعمل الفيلسوف ورجل القانون صمويل فون فندرون كلمة ثقافة للتمييز بين النشاط الإنساني الطبيعي الفطري والنشاط الإنساني الثقافي المكتسب، ليقوم من بعده عمانوئيل كانط بتعريف الثقافة على أنها مجموعة من الغايات التي يمكن للإنسان تحقيقها بصورة حرة وتلقائية، انطلاقاً من طبيعته العقلانية.

يتفق أغلب الباحثين في مجال العلوم الإنسانية على أن مفهوم الحضارة يعني الجانب المادي من النتاج الاجتماعي عبر العصور، بينما يعني مفهوم الثقافة الجانب الذهني، الروحي من هذا النتاج. بيدَ أن أكثر تعريفات الثقافة شيوعاً هو ما جاء به إدوارد بورنيت تايلور مؤلف كتاب "الثقافة البدائية" 1871، الذي يعتبر أساساً للأنثروبولوجيا الحديثة:

"الكل المركب من المعرفة، الإيمان، الفن، الأخلاق، القانون، الأزياء، وأية عادات وتقاليد أخرى تحضر في حياة الإنسان بصفته عضواً في المجتمع".

وخلاصة هذا التعريف تتكثّف في أن الإنسان إنما هو ثقافته. وفي قولٍ آخر تمثّل الثقافة "الوعي الجماعي للمجتمع، أي روح المجتمع". لكن هذه الروح تتماهى في أشكال وألوان مختلفة، تستند إلى اختلاف مجتمع عن آخر، فالظواهر الثقافية في بلدٍ ما لا تجد قبولاً في ثقافة بلد آخر.

* * *

في العصور القديمة كان مفهوم الثقافة يعني دراسة الفلسفة، حيث بلغَ أوضح تعريفاته على يد سيسرو (106- 43 قبل الميلاد)، في أن الثقافة هي الفلسفة.

في العصر الوسيط اكتسبَ مفهوم الثقافة مضموناً جديداً يدل على إنسانية الحضارة. وفي القرن التاسع عشر أصبحت الثقافة مرادفاً للتربية عند فولتير، روسو، كانط وجزئياً لدى هردر. ومن خلال هردر، كليم، بورخارت وأرنولد (القائلين بأن الثقافة طورٌ من المثالية) تمكّنَ تايلور من التوصل إلى تعريفه الشهير الذي يخص الثقافة والحضارة.

مع نهاية القرن التاسع عشر افترق مفهوما الثقافة والحضارة عن بعضيهما. يومها رأى سبنغلر أن كل ثقافة تنتج حضارتها، بينما ذهبَ ويبر إلى تعريف أوضح في أن الثقافة "روح مبدع" وأن الحضارة "تقدّم تكنولوجي". وتحدّثَ رايموند وليامز عن ثلاثة مفاهيم للثقافة لتوصيف:

1- عملية شاملة للتطور الذهني والروحي والجمالي.
2- شعب أو مجتمع أو عصور أي الطريقة الكلية للحياة.
3- نشاط جمالي أو ذهني محدد أو كليهما معاً.

* * *

عندما طُوّرَ مفهوم الثقافة من قبل الدوائر الثقافية وترسّخ في الوعي الجماعي تهيّأَ له بشكل كبير ليشمل ظواهر اجتماعية – ثقافية عديدة تشكّلت من تنوّع كبير واتجاهات مختلفة: الثقافة الجماهيرية، التجارية الثقافية، الثقافة المضادة، ثقافة الأطفال، ثقافة المهاجرين، ثقافة الفنون الجميلة، الثقافة الشعبية، وما إلى ذلك. وهكذا أصبحت الثقافة عنصراً حاسماً في أيّما حضارة وذات دور عقلاني في التأثير والتأثر بالواقع الموضوعي. فالأرضية الثقافية تعكس في الواقع الواجهة الحضارية لمجتمع ما. ولكن الثقافة لم تعد مجرّد مضامين وعيوية مجرّدة وإنما بنى وظائفية وإجراءات فعالة لتنفيذ

"السياسة الثقافية" لتعمل، بين وسائل أخرى، على "إشاعة المساواة ومنح الناس إمكانية التمتع بحياة أكثر غنى". وتشمل هذه الإجراءات في البلدان الأوروبية حقولاً كثيرة: الكلمة، الموسيقى، الصورة، المسرح، الإعلام، الصحافة، الراديو، تلفزيون، إضافة إلى إجراءات الحفاظ على التراث الثقافي.

ومن ذلك نصل إلى استخدام مفهوم الثقافة المجتمعية حيث يشير أندرين إلى أن "أية ثقافة في أي مجتمع هي مجموع الأفكار المنشورة في وسائل الاتصالات العامة أو الخبيئة في المؤسسات أو في العادات والتقاليد". وهو الأمر الذي يستدعي رؤية جديدة لآفاق جديدة. وإذا تحدثنا بأسلوب أيديولوجي: البناء التحتي يفرز بناءه الفوقي. يؤثر أحدهما بالآخر ولكن الأول هو الأساس عملياً، فالوضع الاقتصادي - الاجتماعي والفوارق الطبقية تنتج رؤى أيديولوجية متفاوتة تؤدي بلا مفر إلى مواقف متناقضة تشترط بالتوازي أشكالها الثقافية. وليس من الممكن "أن نصل إلى فهم جيد للثقافة في مجتمعٍ ما إذا لم يكن لدينا تصوّر عن علاقة الثقافة بنظامها الاقتصادي".

ومع عصر التصنيع، حيث تقوم معادلة مهمة:)منتجون - مستهلكون)، تبرز التجارة الثقافية بثلاثة أنواع من الشروط: (المنتجون - المضامين - التأثيرات). حينئذ يضغط الواقع الموضوعي وتصبح الثقافة مهدّدة إذ أن "التناقض الجدلي سيختفي بين الثقافة (الفن تحديداً) وأرضية الحياة اليومية. إنه الصراع بين العمليات الروحية الفنية ومحاولة اقتصاد السوق تحويل الثقافة إلى سلعة! فإذا لم تدافع الثقافة عن استقلاليتها لن تعود ثقافة". ووفقاً لهربرت ماركوس، تحيلُ صناعةُ الثقافة التعبيرَ الجمالي إلى نمطيات مكرورة. لذلك كانت ردود الأفعال قوية من قبل، على سبيل المثال، "الثقافة المضادة" التي تعتبر شكلاً متطرفاً من "الثقافة الشبابية" التي تنقسم غالباً إما إلى نشاط سياسي أو ميل جمالي بوهيمي.

لقد تحدّتْ "الحركاتُ البديلة" الظواهرَ الثقافية لاقتصاد السوق. وكما ذكرنا سابقاً إن النظام الاقتصادي هو العنصر الحاسم في التغيير. وبناء عليه

تستطيع صناعة الثقافة "ابتلاع" البنية الإعلامية البديلة وضمّها إلى البيئة الإعلامية التجارية.

يؤكد مارشال مكلوهان إن "الإعلام رسالة، فحيثما يخترق الإعلام حياتنا، سعياً وراء هدف مشترك، يعطي صورة عريضة فارقة لمجتمعاتنا كمجتمعات إعلامية، وثقافاتنا كثقافات إعلامية. فالاستخدام الخاطئ لوسائل الإعلام يساعد الظواهر السلبية في الحياة الثقافية على الانتشار، ما يقود إلى كارثة ثقافية، بينما من شأن السياسة الثقافية أن تشيع الثقافة باتجاه حصول المجتمع على هوية أكثر عقلانية".

ويعتقد مفكّرو مدرسة فرانكفورت "أن النتاج الثقافي يطوّر أفكار الإنسان". ولكن مَن يحدَد مسارات التطوّر؟. فاقتصاد السوق الحر ومن خلال التجارية الثقافية يستغل الظواهر الثقافية لأغراضه التجارية.

أعتقد أن الثقافة في المستقبل ستُعرّف من خلال رؤى جديدة قد تزيح تعريف تايلور عن موقعه. ستأخذ الثقافة أيضاً مظاهر جديدة مختلفة تعتمد على التطور الاقتصادي - الاجتماعي وما يشترطه الوعي الجماعي. لكن جزءاً كبيراً سيعتمد علينا نحن البشر، كيف سنتصرف في مواجهة لحظة تاريخية في حياتنا. "لسنا حاملي تقاليد فقط ولكننا بناة ثقافة أيضاً، نصنع خبرات جديدة ومتواصلة، تغيّر وتعيد خلق ثقافتنا وتكتب تاريخاً خاصاً".

لا بدّ من الإشارة أيضاً إلى أنه كلما تطوّرت الصناعة أكثر كلما شحبت الروح الإنسانية أكثر، مما يعني بأن المظاهر الروحية في الثقافة وبالتدريج تتناقص بقوة. وهي ظاهرة جلية في أوروبا الغربية والولايات المتحدة، حيث تحاول صناعة الثقافة استعمار العقل الجماعي أكثر فأكثر حتى يصبح مستعمرة ضمن حدودها.

أريد القول في النهاية بأن مفهوم الثقافة لم يحصل على تعريف مطلق، وأن تعريفاً محتملاً ستعاد صياغته طبقاً للزمان والمكان واللحظة التاريخية في فضاء الحضارة. وإذا كان الفريد كروبر وكلايد كلوخان في 1952 أحصوا 164

تعريفاً للثقافة، فكم أصبح عدد تعريفات مفهوم الثقافة الآن بعد مرور أكثر من ستين عاماً؟

لقد تشعّب مفهوم الثقافة إلى مفاهيم مولَّدة عنه، أمثال: ثقافة الطفل، ثقافة الشباب، ثقافة المرأة، الثقافة العمالية، الثقافة الجماهيرية، ويمكننا أن نلحق كلمة ثقافة بما نشاء من التوصيفات: ثقافة الأكل، ثقافة المشي، ثقافة الحوار، ثقافة السلام، ثقافة الحرب، ثقافة العنف، وهكذا دواليك. ولعلّ ذلك يعني أنّ كلَّ طريقة في الحياة تصبح عُرفاً بين الناس يمكن القول بأنها ثقافة، أي سلوك أو نمط حياة. وأعتقد أن تعريف الثقافة الشامل الذي جاء عليه تايلور ومن ثم اليونسكو، هو تعريف جامع، ولكننا نستطيع أيضاً، بمزيد من التحديد أن نقول أن مفهوم الثقافة يكتسب دلالته في مجالين، أولهما في ما يعنيه من تعبير عن نمط اجتماعي معين في التفكير والسلوك، وثانيهما في ما يشمل توصيف جميع صنوف الإبداع الفكري والأدبي والفني موروثاً وحاضراً. وأرى أن المجال الأول يقترب كثيراً من الحضارة بينما ينتمي المجال الثاني إلى الثقافة.

وآخر التعريفات هو ما توافقت عليه اليونسكو عام 2001 إذ تعرّف الثقافة على أنها "جميع السمات الروحية، والمادية، والفكرية، والعاطفية التي تميز مجتمعاً بعينه، أو فئة اجتماعية بعينها، وتشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات. والثقافة هي التي تمنح الإنسان قدرته على التفكير في ذاته، وتجعل منه كائناً يتميز بالإنسانية المتمثلة بالعقلانية، والقدرة على النقد، والالتزام الأخلاقي، وعن طريقها يهتدي إلى القيم ويمارس الاختيار، وهي وسيلة الإنسان للتعبير عن نفسه، والتعرف على ذاته كمشروع غير مكتمل وإعادة النظر في إنجازاته، والبحث عن مدلولات جديدة، وإبداع أعمال يتفوق فيها على نفسه".

أما المنظمة العربية للعلوم والثقافة (الإلسكو) فقد عرفت الثقافة في "الخطة الشاملة للثقافة العربية" بأنها:

"تشتمل مجموع النشاط الفكري والفني بمعناهما الواسع وما يتصل بهما من مهارات أو يعين عليهما من وسائل فهي موصولة الروابط بجميع أوجه النشاط الاجتماعي الأخرى متأثرة بها".

ويصنّف تعريف الإلسكو الثقافة في "جميع السمات المميزة من مادية، وروحية، وفكرية، وفنية، ووجدانية، وتشتمل مجموع المعارف، والقيم، والالتزامات الأخلاقية المستقرة فيها وطرائق الفكر والإبداع الجمالي، والفني والمعرفي، والتقني، وسبل السلوك، والتصرف، والتعبير، وطرز الحياة كما تشتمل تطلعات الإنسان للمثل العليا، ومحاولاته إعادة النظر في منجزاته، والبحث الدائب عن مدلولات جديدة لحياته، وقيمه، ومستقبله، وإبداع كل ما يتفوق به على ذاته، والثقافة هي التي تمنح الإنسان القدرة على أن يفكر في نفسه وتجعل منا فعلاً كائنات إنسانية مفكرة ملتزمة أخلاقياً ومعنوياً قادرة على التقويم، وبالثقافة يميز الإنسان بين القيم، ويمارس الاختيار، ويعبر عن صميم ذاته، ويعي ويعرف أنه مشروع غير كامل لكنه في السبيل إلى الكمال".

* * *

وتعني الثقافة في اللغة العربية معجمياً بأنها "الحذق والتمكن، والمثاقفة أي الملاعبة بالسيف ، وثقف الرمح أي قومّه وسواه، ويستعار بها للبشر فيكون الشخص مهذباً ومتعلماً ومتمكناً من العلوم والفنون والآداب". وكان أول من استعمل مصطلح ثقافة ليقابل به لفظة **culture** في العصر الحديث هو سلامة موسى وقد ذكر ذلك في مجلة الهلال في مقال بعنوان "الثقافة والحضارة":

"كنت أول من أفشى لفظة الثقافة في الأدب العربي الحديث ولم أكن أنا الذي سكّها بنفسه فإني انتحلتها من ابن خلدون، إذ وجدته يستعملها في معنى

شبيه بلفظة (كلتور) الشائعة في الأدب الأوروبي: "الثقافة هي المعارف والعلوم والآداب والفنون يتعلمها الناس ويتثقفون بها، وقد تحتويها الكتب ومع ذلك هي خاصة بالذهن".

إن البحث في المعاجم العربية عن معنى كلمة ثقافة لا يصل بنا إلى مفهوم الثقافة بمعناه الحديث ولا يساعد كثيراً على نحت بديل له ولا يزيل اللبس الحاصل حوله، لأن المفاهيم تنشأ من خارج المعاجم، وتحديداً داخل الحاجة الألسنية إلى صناعة مفهوم يغطي دلالياً حالةً ما أو ظاهرة. أي أن السياقات الناشئة عن حركة الحياة وتطورها هي التي تستدعي لغتها، لا سيما وإن الأسماء هي ما تواضع الناس على اصطلاحه دون أن يكون بالضرورة ذا صلة مباشرة بمضمون الموصوف، إذا ما استندنا إلى علاماتية سوسير. ومثلما كان يعني المصطلح اللاتيني Cultura حرث الأرض وزراعتها فأخذ دلالة أخرى، كذلك الحال بالعربية انزاح المصطلح من تثقيف الرمح إلى تثقيف الإنسان ليكتسب الدلالة ذاتها التي يعنيها مصطلح ثقافة باللغات الأجنبية.

المراجع:

- Andren ،G ،Kultur ،kommunikation ch kommersialism ،fem forskare om kulturkommerialismen ،Kulturpolitik och utveckling 2 ،Stockholm ،Statenskulturrad 1982.
- Andren ،G ،Kon ،kultur och samhalle ،Novak m fl ،Folket i TV ، Mass 14 ،Centrum for masskommunikationsforskning vid Stockholms universitet 1989.
- Arvidsson m fl ،red. ،Manniskor och foremal ،Etnologer om materiell kultur ،Carlssons ،Stockholm 1990.
- Bjurstrom ،E. ،Kulturproduktion och medvetandeformer ، Hannerz ،Liljestrom ،Lofgren red. ،Kultur och Medvetande ، Stockgolm ،akademilitteratur 1982.
- Fiske ،J. ،Reading the popular ،London ،Unwin & Hyman 1989 ، pp 1-42 ،149-198.
- Friedl ،J. ،Cultural Anhtropology ،New York ،Harper's College Press 1976 ،p 309.
- Frykman ،J. & Lofgren ،O ،Den kultiverade manniskan ،Liber ، Lund 1979.
- Hannerz ،U. ،Medier och kulturer ،Carlssons ،Stockholm 1990.
- Haggqvist ،B. ،Om masskultur ،Stencil ،Stockholms universitet 1994.
- Kulturpolitik i praktiken ،Statenskulturrad ،Stockholm 1991.
- Sorbom ،G. ،Bildvarldar ،Kulturpolitik forskning och utveckling 5 ، Statenskulturrad ،Stockholm 1984 ،pp 57-98.

- William ،R. ،Cultur and Civilization ،Encyclopedia of Philosophy ، New York 1967.
- Wellros ،Seija ،Kulturmoten till vardags ،om kommunikation over kultursvaner och flerkulturer underisnins.
- محمد مبارك، حول الثقافة، مجلة المدى، العدد 12، 1993/1/1.

اللغة والثقافة والهوية

اللغة والثقافة والهوية ثلاثية تشكّل الحقيقة الأصيلة للإنسان منذ قُيِّضَ له أن يتواضع على مفاهيم محدّدة لكل ما تراه عيناه. وإذ أرتّبُ الأولويات في هذه الثلاثية على هذا النحو فإنما أريد أن أحيل الإنسان إلى اللغة التي تؤسّس حضارياً وذهنياً للثقافة. وباللغة بدرجةٍ أكبر، ومعها الثقافة التي لا يمكن أن تتجسّد تجسيداً محصّناً بدون لغة، تُرتسَمُ ملامح الهوية، بما يمكن القول أنّ لسانَها: اللغة، وسلوكها: الثقافة. ويروق لي دائماً أن أقول: الإنسان: لغتُهُ.. والإنسان: ثقافتُهُ.. وقبل هذا وذاك، وبحصيلة القولين: الإنسان: هويتُهُ. فاللغة هي البؤرة التي يتعالق حولها نسيجُ أمّةٍ ما. وباللغة تستطيع أن تتحدث أية مجموعة قومية بخيلاء عن خصوصية هويتها. ولا شكّ أن التحقيق النفسي للذات يتجسّد في أفضل صوره من خلال الشعور بالانتماء الأصيل إلى هِويّةٍ محدّدة: أول عناصرها الجوهرية: اللغة. وفي ما تركَهُ شاعر صقلية إجنازيو بوتيتا من وجعٍ ما يطابقُ اللغةَ مع الهوية:

إن الناس يمكن أن يُكبَّلوا بالسلاسل، وتُسد أفواههم، ويُشرّدوا من بيوتهم، بَيْدَ أنهم بالرغم من ذلك يظلون أغنياء. ولكنهم يُفتقَرون ويُستعبَدون ما أن يُسلب منهم اللسان الذي تركَهُ لهم الأجداد، عندئذٍ يضيعون إلى الأبد".

وليس بأقلّ من ذلك ما قاله رولان بارت:

"كلُّ امرئٍ سجينُ لغتهِ. وعندما يكون بعيداً عن جماعتهِ فإن أول كلمة ينطق بها تشير إليه، وتحدد موقعه تماماً، وتعلن عنه وعن ماضيه كله. وينكشف المرء وقد أسلمتْهُ لغتُهُ وخانتْهُ حقيقةٌ شكلية متمرّدة على أكاذيبه العفوية والمبيّتة".

* * *

لم تكـن اللغـة تعبـيراً عـن إنـسانية (وعقليـة) الإنـسان فحـسب، وإنمـا أصبحتْ حاضنةً لتعبيراته في الوجود، فلا فكر بلا لغة، ولا سياسـة بـلا لغـة، ولا اقتصاد بلا لغة، ولا إعلام بلا لغة.. ولا أدب بلا لغة، وهلمّ جرّا.. حتـي يـستقيم القول الحضاري: لا إنسان بلا لغة.

لقد اكتسبَ الإنسانُ إنسانيتَهُ باللغة، أي أن اللغة هي التي أنسَنَتْ هذا الكائن الذي عُرِّف بأنه حيوان ناطق. بمعنى أن النطـق الـواعي: اللغـة: الكـلام: هو الذي ميّزهُ عن سائر الحيوانات. ويروي ديدرو كيف أن أحد الرهبان انبهـرَ بذكاء شامبانزي، فصاحَ فيه قائلاً: (تكلّمْ، ولن أتردّد في أن أعمّدَكَ).

وتؤكد فرضية سابير- وورف: "أنه لمن الوهم أن نتـصوّر أن أحـداً يمكنـه أن يتكيّف مع الواقـع بـشكل جـوهري دون اسـتعمال اللغـة، أو أن نتـصور أن اللغة مجرّد حاجة طارئة لحلِّ مشاكل محدّدة في الاتـصال والانعكـاس. حقيقـة المسألة أن العالم الحقيقي يُبنى إلى حدٍّ كبير وبشكل لاواعٍ على الأعراف اللغوية للجماعة".

وغير بعيد عن جوهر فرضية سابير- وورف، يؤكـد نيكـولاس أوسـتلر، أنّ اللغة هي "اللاعب الحقيقي في تاريخ العالم وليس الزعماء والدول والاقتصاد".

وهكذا تتلاقي أفكار الكثير مـن البـاحثين حـول القـول بـأن اللغـة هـي العالم، والعالم هو اللغة، وكـما يقـول جـاك دريـدا: "كـلُّ لغـةٍ تحمـلُ العـالمَ في جوفها". ويردّد أهل النسبية اللغوية: "لغتـي هـي عـالمي، وحـدود لغتـي هـي حدود عالمي". وحين يـستبد المنفـى بالـشاعر (سـليم بركـات) يحتمـي برحابـة اللغة: "وطني الحقيقي هي لغتي". أما بنيامين وورف فيؤكد: "أننا نبني حضارة عصرنا وفق عالم اللغة".

وعندما نتحدث عن اللغة فإننا نعني اللغة الأم التي يرضعُها الوليدُ مـع الحليب الدفيء الذي يستدّرُهُ من ثديِ أمِهِ، بنكهة الهوية التـي ترسخُ ملامحُهـا باللغة الأم، بيدَ أن تحدياتٍ قوية تواجه الإنسان في مطلع شبابه وهـو محـاصر بثقافات أخرى، لكلٍّ منهـا إغراؤهـا: فإمّـا أن تتـصدّع قـشرة الهويـة وتنفـذ إلى

داخلها رياح أخرى بروحٍ من هوية أخرى، أو أن هذه الهوية لها من الحصانة الثقافية ما يجعلها تدافعُ عن ذاتها، وتتفاعل مع ثقافة الآخر دون أن تتنازل عن خصوصيتها. وتنشأ هذه الحصانة من مجموعة عناصر متكاملة: الدور التربوي للأسرة في تنشئة الطفل، الدور التعليمي والتربوي للمدرسة، البُعد التربوي في دور المسجد، ومن ثم آليات الحصانة الثقافية التي يمتلكها المجتمع ككل. وبالتالي لا بدَّ من الحرص على تحصين الأطفال قبل ولوجِهم مرحلة الشباب بالمعارف والمهارات التي تمكّنهم من الوعي بهويتهم وثقافتهم بما يحصّن هذه الهوية وهذه الثقافة ضد الاختراق.

في التاريخ اللغوي للعالم ما يضيء حقيقةَ أن اللغة الأصلية بكل عنفوانها تطبع الإنسان (منذ الطفولة) بثقافتهِ وتضفي على روحِهِ، بالأصالة، هويتَها، ويهبُّ هو للدفاع عن هذه الهوية دفاعاً وجودياً مدرِكاً لمخاطر ضعفهِ بضعفها وغيابهِ في غيابها.

وفي الحادي والعشرين من فبراير 1952 استشهدَ بعض الطلبة البنغاليين في حرم الجامعة (قبل استقلال بلادهم عن باكستان) خلال تظاهرة قاموا بها للمطالبة باعتبار لغتهم البنغالية لغةً رسمية في باكستان. وقد قرّرت اليونسكو في عام 1999 اعتبار يوم 21 فبراير يوماً عالمياً للغةِ الأم تخليداً لذكرى هؤلاء الشباب واهتماماً باللغات الأصلية التي تعرّضتْ خلال القرون الماضية بشكل متصاعد للانقراض، حيث يذكر خبراء الأمم المتحدة إن 234 لغة أصلية معاصرة اختفت كلياً في القرن العشرين، محذرين من أن 90% من اللغات المحلية في العالم سوف تختفي في القرن الحادي والعشرين.

عندما نزلَ فيها البريطانيون عام 1790 كانت استراليا تستوعب 300 ألف شخص يتحدثون 200 لغة. في عام 1890 انخفضَ العدد إلى 50 ألفاً، وقد صاحبَ هذا الانخفاض اختفاء 150 لغة. وفي الفترة نفسها ارتفعَ عدد الناطقين باللغة الإنجليزية من صفر إلى 400 ألف في عام 1850، ثم إلى أربعة ملايين تقريباً في عام 1900، وفي الوقت الحاضر، لم يبق في استراليا، التي يبلغ تعداد

سكانها ثمانية عشر مليوناً ونصف المليون نسمة، سوى 0.03% أي فقط 47 ألفاً من الذين يتحدثون اللغة الأصلية.

وفي نيوزلندا، وبالرغم من أن البريطانيين اكتشفوها عام 1770 بقي فيها شعب واحد يتكلم لغة واحدة: الماورية Maori. وفي عام 1840 بـدأت الهجـرة البريطانية، وخلال عقد من الزمان ارتفع عدد البريطانيين من 2000 إلى 25 ألفاً عام 1850، ليصل عام 1900 إلى 750 ألفـاً. وبالمقابـل، وفي القـرن التاسـع عـشر ذاته، انخفض عدد الناطقين بالماورية من 100 ألف إلى 42 ألفاً. وحيث يقـارب تعدادهم سكانها حوالي أربعة ملايين، يوجد الآن في نيوزلندا 310 آلاف ماوري، أي بنسبة 8%، من بينهم 70 ألفاً فقط (أي أقل من 2%) يتحدثون الماورية.

ثقافياً..

الإنسان الحديث ابنُ المؤسسة[1]

في القرن الماضي (العشرين) كانت الثقافة في تجلياتها العربية تعني الآداب والفنون والفكر، والمثقف هو الذي يستطيع أن يقول ويحاور وله رأي في الأدب والفن والفكر. ولم تُطلق صفة المثقف - مثلاً - على ذوي الاختصاصات الأخرى من علماء وسياسيين واقتصاديين وسواهم إلا إذا كان أحدهم مبدعاً (شاعراً أو كاتباً أو رساماً) أو لديه ميلٌ واعٍ وحصيلة معرفية في تلقّي الأدب والفن والتفاعل معهما، وفيما عدا ذلك هم متخصصون في مجالاتهم. وهناك من يقول بأن صفة المثقف لا تجوز أيضاً حتى على بعض المبدعين من الذين لا تتجاوز ثقافتهم الشخصية حقل إبداعهم.

وفي نهايات القرن العشرين، وتحديداً مع انفجار ثورة الاتصالات وانتشار صحون الستالايت ووصولها إلى سطوح المنازل الشعبية وسقوف الأكواخ امتداداً إلى المناطق الريفية، دخلَ على صورة المثقف لونٌ جديد يتمثّل بصورة وصوت (المثقف) السياسي المدعوم بماكينة إعلامية ضخمة تلمّع صورته وتمنحه حق القول على مسمع ومرأى من ملايين المشاهدين دون أن يحق لكل منهم الرد عليه، ومن ذلك أصبح المتحدثون بالشأن السياسي نجوم مجتمع تزامنَ لمعانهم مع انطفاء بريق الأدباء والمفكرين والفنانين الذين تحوّلَ نتاجهم إلى سلعة كمالية أو نخبوية لا يقبل عليها الناس.

وقد ساعدت على صعود نجم السياسي إعلامياً ظاهرتان، أولاهما: ثورة الاتصالات وما أعقبها من انفتاح العالم على بعضه بعضاً تحت سقف العولمة

---

1 كُتب هذا الفصل في مارس 2005.

ومـا نـتجَ عـن ذلـك مـن تراجـع فعـلي لـسلطة الرقابـة وخروجهـا مـن أيـدي المستبدين. وثانيهما: تردي الوضع العربي بعد احتلال الكويت وحرب تحريرهـا وحصار العراق ومن ثم غزوه واحتلاله وانهيار فرص الـسلام العـربي الإسرائـيلي وانفراد الولايات المتحدة بالهيمنة على العالم لغير صـالح العـرب، ومـا صـاحبَ ذلك من مشاعر الخيبة واللامبالاة واليأس في صفوف الـشباب العـربي تحديـداً، الأمر الذي جعلَ الجدل السياسي عبر القنوات الإعلاميـة بمثابـة صـوت جمعـي بالنيابة عن الأغلبية الصامتة أو متنفساً لها في ظروف الاحتقان.

وللمزيد من الإيغال في تهميش الثقافة الحقيقيـة وإقـصائها عـن دائـرة الفعل في تشكيل الوعي الجماعي ظهرت على السطح ثقافتان جديدتان:

1- الثقافة الإعلاميـة التـي صـارت مـصدراً أساسـياً للـضخ المعلومـاتي وصار معها المرء يتزوّد بما تبثّه وسائل الإعلام من معلومات وأفكار دون بذل أي جهد جدي لتعميق المعرفة من خلال وسـائل أخـرى أكثر موضوعية ودقة وعمقاً، ما جعل وسائل الإعلام وكأنها مـصادر للحقيقة بالنسبة لهؤلاء الناس الـذين يفـوتهم العلـم بكـون هـذه الوسائل إنما هي – في أغلب الأحيان – مصانع للتضليل وبما يخـدم الاتجاهـات التـي يـراد لهـا أن تعـبّر عنهـا. ولأن وسـائل الإعـلام لا تلمس من الظواهر سوى مظاهرهـا فـأن المتلقـين لمعلوماتهـا إنمـا ينهلـون ثقافـة سـطحية موجّهـة للتـأثير فـيهم وجـرّهم إلى وحـل التفكير السطحي بعقول خاملة، بعيداً عن الخوض في ألغاز ورموز الأسئلة بحثاً عـن أجوبـة يرتقـي البحـث عنهـا بعقـل الإنـسان إلى مصاف العقول الفاعلة.

2- ثقافة الـ FM التي تعكس خواءً غير مسبوق في توجهات الشباب، وقد امتلأ الأثير العربي في السنوات الأخيرة بإذاعات الأف أم التي لا تقدّم للمستمع سوى برامج بث مباشر لتلبية طلبات الأغاني، حيث تنهمر المكالمات الهاتفية من دول عربية مختلفة، ينتظـر أصـحابها

أوقاتاً طويلة بتسعيرة مكالمة خارجية ليطلبوا في النهاية أغنية موجودة لديهم في السيارة أو في المنزل، وإذا لم توجد فأن شراءها لا يكلف ربع تكلفة المكالمة الهاتفية، وغالباً ما يحدّد معدُّ أو منسق البرنامج للمتصل - قبل حديثه على الهواء - اسم الأغنية التي سيطلبها من المذيعة أو المذيعة.

وتحتل هذه البرامج مساحة زمنية طويلة جداً من البث ومن وقت فراغ الشباب دون أن تستدعي من معدّيها أن يتجشموا عناء تزويد المستمعين بأية معلومة ثقافية ذات قيمة، لأن سياسة هذه الإذاعة أو تلك، كما يبدو، تقتضي تسويق هذه البرامج بالتحديد وبهذه المواصفات.

وإلى جانب هذه الحمى الإذاعية تزدحم القنوات الفضائية العربية بحمى مماثلة هي ثقافة الفيديو كليب عبر برامج تلفزيونية يقف أمامها المشاهدون الشباب في طوابير تلفونية طويلة بانتظار طلب أغنية تحاكي الغرائز البصرية أكثر من مخاطبتها للوجدان أو الإتيان بحديث سمج مع مذيعة تتفنّن أمام المشاهدين في تشغيل آليات الإغراء.

إن أقل ما يمكن أن يقال والحال هذه أن تلكم البرامج تمارس تسطيحاً منظّماً لعقول الشباب وتجهيلاً يجعلهم بمنأى عن أية تفاعلات مع ما يحيط بهم من موضوع.

* * *

في ستينيات وسبعينيات وحتى ثمانينيات القرن الماضي كانت كل من الإذاعة والتلفزيون، بالرغم من النزعة الاستبدادية للسلطة غالباً، مؤسسة ذات بُعد سياسي وآخر ثقافي في الفضاء الإعلامي. وكان دورها الثقافي تربوياً وتوعوياً ومعرفياً ساهمَ في تشكيل الوعي الجماعي للشعوب العربية، وبالتحديد فئة الشباب. ولكن هذا الدور تضاءلَ تدريجياً مع تكاثف هجمة فضائيات الأغاني والمنوعات الهزيلة التي اجتاحت الفضاء العربي في التسعينيات واستهدفت

بالدرجة الأولى عقول الشباب لتنخرها ببرامج التسطيح والتجهيل حتى امتلأت ذاكرة الشباب بأسماء المطربات والمطربين وكلمات الأغاني وخلت في الوقت نفسه من اسم شاعر أو روائي أو مفكر أو فنان تشكيلي، بل أن غالبية الشباب لا تميل إلى الاستماع إلى نشرة أخبار، ويحاصر الأسى كل من يستمع إلى أحد الشباب وهو يتشدق بمفردات جهل مريع. ولا يفلت من هذه الظاهرة إلا الشباب الذين توفرت لهم ظروف تربوية معينة حصّنتْهم ضد هذا الغثاء.

وإذا ما استمرت الحال على هذا المنوال فقد يصعب علينا في المستقبل أن نجد شباباً يعرفون عدد الدول العربية، أو مَن هو أحمد شوقي ومحمد مهدي الجواهري والأخطل الصغير، ولا يعلمون إذا ما كانت جزر القمر تقع على سطح القمر أم على سطح الأرض، وسيسهبون في الحديث عن واشنطن وباريس وبرلين أكثر مما يعرفون عن بيروت وبغداد والقاهرة.

وخلاصة القول الأولى أن الإنسان الحديث ابنٌ للمؤسسة، كيفما تكن برامجها يكن. فمن ناحيةٍ أولى: الإنسان الحديث هو الابن البار للعصر الحديث.. عصر المؤسسات.. في بلدان التي اختارت أن تركب عجلة الزمن وفعلت كل ما بوسعها لكي لا تتخلف عن الآخرين الذين يتنافسون معها من أجل قطف ثمار الريادة في أيما مجال. أمّا أولئك الذين لا يجيدون سوى النظر إلى الوراء ولا يدعمون إلا كل ما هو ماورائي فأنهم لا يحجمون عن المعاصرة فحسب وإنما يحاربون كل مظاهر التطلّع إلى الأمام، ويعملون على صياغة عقول الناس بمعايير قيم بدائية تنهل من مكانٍ آخر وزمان آخر، تغيب فيهما منظومة المؤسسة الحديثة التي يتقاطع جلُّ قيمها مع غالبية قيم مؤسسات المجتمعات السابقة للحداثة.

* * *

تتـشارك وتتـداخل - وأحيانـاً تتـصارع - مجموعـة مـن المؤسـسات في صياغة عقل الإنسان الحديث:

1- **الأسرة.. الفكـرة الأولى.** يـستمد الطفـل فكرتـه الأولى عـن العـالم مـن خلال الصورة التي ترسمها الأسرة تربوياً أو من خلال ما تعرضـه عليـه بوسائل مختلفة تتفاوت أشكالها من وقـت إلى آخـر. كانـت الأسرة في الماضي هي المدرسة الأولى والحقيقية ذات التأثير البالغ والمبـاشر عـلى شخصية الطفل الذي يحمل معه في كبره ملامح هـذه الشخـصية كـما تدخّلَ في صياغتها الوالدان. ولكن الأمر اختلف كثيراً في العـصر حيـث تراجع دور الأسرة ليحـل محلـه دور روضـة الأطفـال ودور المربيـة أو الخادمة ودور الألعاب التي يـتم شراؤهـا لـه والأجهـزة التـي تـؤثر في الطفل أكثر من قدرته على التحكم فيهـا. وبـالرغم مـن ذلـك تحـتفظ الأسرة بدور مهم للغاية في تربيـة الأطفـال إذا مـا شـاءت إتقـان هـذا الدور المتمثل بالتربية الأخلاقية وتنمية السلوك الحضاري لدى الطفـل وإبعاده عن كل ما يؤثر في بنائه النفسي لأن الانتكاسات النفسية التي تلحق بالإنسان في طفولته تلاحقه بالحضور في جميـع مراحـل حياتـه، كما يؤكد علماء النفس.

2- **المؤسسة التعليمية.. الدروس الأولى.** تعتـبر المدرسـةُ المؤسـسةَ الأكـثر أهمية في بناء المجتمعات والأخطر في سياقات تأهيـل الإنـسان. ومـن المعـروف أن الـدول الأوروبيـة - وتحديـداً في الـسويد كـما عايـشتُ التجربة - في مواجهتها لأية انحرافات اجتماعية أو سياسـية تهـرع إلى المدارس الابتدائية والمتوسطة والثانوية لتثقيف التلاميذ والطلبة بغيـة تحصينهم ضد هذا النوع من الانحرافات. ولعل أكبر المشاكل التنموية التـي تواجههـا الـدول العربيـة تكمـن في الجـسم التعليمـي حيـث الأساليب متخلفة والمناهج سطحية والنظام هش. ومن نتائج ذلـك أن نرى ونسمع طلاباً في مراحل متقدمة من التعلـيم لا يفقهـون شـيئاً في

أي شيء. ويتهم الكثير من الباحثين الدولَ العربية بأنها - عن وعي وسبق إصرار - لا تعمل على تطوير التعليم لكي لا تفلت من أيديها آليات الترويض التي تستلزم أناساً يعملون بروح القطيع. وعليه تتحمل المؤسسة التعليمية العربية مسؤولية التخلف المفجع الذي لا يمكن التحرر منه يوماً في غياب مناهج وأساليب تعليمية متقدمة ومعاصرة تتعامل مع الحاضر بعيون المستقبل.

3- **التيارات السياسية.. المزيد من الضياع.** ما أن يبلغ الإنسان من الشباب رشداً حتى تبدأ الأحزاب والمنظمات والتجمعات، سياسيةً كانت أم دينية، بالسعي الحثيث لكسبه إلى دوائر أيديولوجياتها، وهي دوائر يتاجر بعضها بأرواح الشباب من أجل كرسي السلطة، ويمسخ بعضها الآخر عقول الشباب بقيم بالية وخرافية، ويذهب بعض آخر إلى دفع الشباب إلى الانتحار بغية تقوية موقفه التفاوضي علماً بأنه لا يأتي للأمة بغير الاستبداد بديلاً للاستبداد. ومن تداعيات هذا الدور الخطير التي تلعبه هذه الجهات أن انقسم غالبية الشباب إلى فئتين: أحدهما تكابد خيبة المشروع السياسي التي آمنت به ووجدت نفسها في مواجهة الجدار فلاذت بهمومها قبالة نشرات الأخبار. وثانيهما ذهبت في انخراطها إلى حد التضحية بالنفس في عمليات انتحارية يقطف ثمارها زعماء يسوّقون خطاباً يرفض الجميع ولا يقبل سوى نفسه. وما نريد قوله في هذا المجال أن التيارات السياسية العربية متهمة هي الأخرى بالمساهمة بتوسيع دائرة الضياع.

4- **المؤسسات الثقافية.. بحثاً عن الثقافة.** يُفترض أن تتصدى المؤسسات الثقافية لعملية الارتقاء بالوعي والذائقة الجمالية وتأهيل الإنسان لنظرة أكثر عمقاً لنفسه وللآخرين والحياة. وقد سعت الكثير من هذه المؤسسات في العالم وبدرجة أقل في بعض البلدان العربية إلى ملامسة

هذا الدور بنسب نجاح متفاوتة. إلا أن مَن يراقب المؤسسات الثقافية العربية عموماً يلحظ مجموعة من الحقائق، في مقدمتها هيمنة السياسة على الثقافة وما ينتج عن ذلك من ممالأة وموالاة، تهميش الاعتبارات الثقافية في العمل الثقافي واستحضار اعتبارات أخرى تخدم أغراضاً أخرى، ابتلاء العمل الثقافي بمحسوبيات العلاقات الشخصية التي ترجّح أحداً على آخر طبقاً لمعايير ليست الثقافة في حسبانها، واهتمام هذه المؤسسات بالاحتفالية والجماهيرية على حساب حقيقة أن الثقافة لم تكن يوماً منتجاً للاستهلاك الشعبي. وما لا تريد هذه المؤسسات الاقتراب منه والعمل عليه هو الرأي الذي يقول به المثقفون ليلاً نهاراً في أن علينا أن ندفع الناس إلى الارتقاء بأنفسهم إلى المستويات التي يشترطها تلقّي النتاج الثقافي وليس تسطيح الثقافة لتكون مناسبة لاشتراطات التلقّي السطحي الكسول. ومن ذلك يمكننا القول أن المؤسسة الثقافية العربية تشترك مع المؤسسة السياسية في صناعة مصائب هذه الأمة لأن السياسة لا تودي بالناس إلى الجب إذا كان لديهم وعيٌ ثقافي يحصنّهم ضد المنزلقات ويمكنهم من آليات النقد والجدل.

5- **الإعلام.. بين التعليل والتضليل.** يلعب الإعلام دوراً بالغ الأهمية والخطورة في تشكيل الوعي الجماعي وبما يتواءم مع مصالح الجهات المالكة أو الممولة لوسائل الإعلام. ونظراً للتطور الهائل الذي حدث في عالم الاتصالات بلغتْ القدرات الإعلامية حدّاً تستطيع معه أن تصوّر الحق باطلاً والباطل حقاً عبر آليات تضليل ذات ثلاث أذرع: اللغة والصورة والانتشار. وعلى مدى عقود أُستخدِمَ الإعلام في الغرب استخداماً بارعاً ساهمَ مساهمة كبرى في إعادة تشكيل الوعي وخلق أجيال تتلقّف دعايته دون تمحيص. ولم يكن نصيب المواطن العربي من الإعلام إلا أشد أنواعه تخلّفاً: أي الإعلام الذي لا همَّ له سوى تأليه

الحاكم وتلقين الشعوب دروساً في الحلال والحرام، قبل أن تبدأ ثورة "الجزيرة" التي هشّمت الصنمية الإعلامية العربية رغم أن لها هي الأخرى أجندتها. ولعلّ أشد وقاحات الإعلام العربي صفاقةً جرأته في تسمية الهزيمة الفاضحة انتصاراً تاريخياً!. وتحت وطأة هكذا مؤسسات إعلامية كان يُنتظر من الإنسان العربي أن يأتي بما لا يملكه.

6- **تكنولوجيا المعلومات.. العالم بين يديك..** مثّلتْ تكنولوجيا المعلومات خرقاً - لا رادَّ له – لجميع حصون التضليل والقطْعَنة في المنطقة عندما تهيّأ للمواطن العربي أن يستدعي العالم إلى نصف متر مربع بين يديه عبر صندوق صغير اسمه (الكومبيوتر) ينقله إلى عالم الانترنت الذي أرى فيه مؤسسة ذات سلطة تأثيرية عجيبة، تفعل فعلها في الإنسان بشكل فوضوي وهو يعوم أو يغرق في بحر من المعلومات التي لا يربطها رابط والإغراءات التي يمسي الطلب من الشباب مقاومتها ضرباً من العبث. إن عصر تكنولوجيا المعلومات يمثّل إعلاناً عن هزيمة جميع المؤسسات الأخرى لينفرد بانتصاره في إعادة تشكيل العالم والإنسان.

* * *

خلاصة القول الثانية.. طالما أن الإنسان ابنٌ للمؤسسة فلا إمكانية واقعية ومنطقية لخلق إنسان حديث دون تحديث المؤسسة.. وكيفما تكن المؤسسة يأتِ أبناؤها.

الثقافة والقول بالخصوصية[1]

العالم ثقافات.. ثقافات تتلاقى وتتفاعل وتتلاقح، ولكن أياً منها لا يلغي خصوصية الأخرى إلا إذا كانت المشيئة غير الثقافية تهدف إلى احتواء ثقافةٍ ما تمهيداً لإزاحتها عن الحضور في ميدان الفعل الثقافي، وهي إزاحةٌ تقصيها ولا تفنيها لأن الذاكرة الجماعية تمثّل مناعة ثقافية ضد الفناء.

والثقافة ثقافات.. لا تلغي إحداها خصوصية الأخرى حتى لو دارت جميعها في فلك قومي واحد، لأن الفضاء الثقافي القومي وعاء كبير تتنوّع في مداراته الخصوصيات التي تتمايز مع تقادم الزمن وتفاوت التفاعلات.

وإذا ما دققنا مفردات تعريف تايلور، سالف الذكر[2]، وإسقاطها على الفضاء القومي العربي نجد كثيراً من هذه المفردات تختلف من بلد عربي إلى آخر، الأمر الذي يستدعي ضرورة الإقرار بوجود خصوصيات ثقافية في كل بلد عربي، لأن اختلاف مفردات المفهوم مع واقع الحال يستدعي بحثاً عن مفاهيم أخرى أو استخداماً آخر للمفهوم.

* * *

ولنبدأ من حقيقة أن الثقافة هي ثقافة المكان في المقام الأول، وثقافة الزمان في المقام الثاني. فالثقافة في جغرافيا صحراوية غير الثقافة في جغرافيا جبلية، وفي مناطق ساحلية غيرها في مناطق برية، وفي مناخات جليدية ليست كما في مناخات جافة. أي أن لكل مكان ثقافته التي تتشكّل خصوصيتها من

---

1 كتب هذا الفصل في فبراير 2005.

2 "الثقافة هي الكل المعقّد الذي يتضمّن المعرفة، الإيمان، الفن، الأخلاق، القانون، الأزياء، وأية عادات وتقاليد أخرى تحضر في حياة الإنسان كعضو في المجتمع".

عناصر طبيعةِ هذا المكان دون سواه، وإذا ما أضفنا إلى ذلك كون الزمان متبايناً في بلداننا العربية فإن الخصوصية تأخذ عمقاً أكبر. فالمكان يفرض مواصفات ثقافية محدّدة في التعاطي الإنساني مع الذات والموضوع. والزمن يخلق - بالقطع - ثقافته، لأن الزمنية تقع في صلب عناصر تشكلات الثقافة. كما أن الزمن الحضاري يلح في استنبات ثقافته، والزمن البدائي لا يأتي بما يتبدّى في الزمن المدني، والحضري غير البدوي.

ومن هذا وذاك: العراق غير مصر، ولبنان غير السعودية، وعُمان غير تونس، والجزائر غير اليمن، وسوريا غير السودان، والمغرب غير قطر.. وهلم جرا. ففي بلد مثل العراق يُستشكل القول بثقافة عربية فقط، لأن في ذلك تحديدين تعسفيين:

أولهما: تحديد الثقافة العربية في العراق بمعزل عن المكونات الثقافية العراقية الأخرى، وهو تحديد غير ممكن في أجواء وظروف طبيعية (على أساس أن الحرية هي الطبيعة) لا يتسيّدها عنف الاحتواء والإقصاء والشوفينية.

ثانيهما: تجاهل الخصوصية العراقية التي يشكّل فسيفساءَ ثقافتِها تنوّعٌ حضاري وقومي وعرقي وديني وطائفي، وهو تجاهلٌ يقود بالضرورة إلى الاستبداد الثقافي اللاهث خلف الاستبداد السياسي.

وأعتقد أن من العبث والتعسّف أن يتم تجاهل التداخل الثقافي بألوان مختلفة في نسيج المجتمع العراقي: من عرب وكرد وكلدان وآشوريين وفرس وشبك وسواهم، ينحدرون من مشارب دينية مختلفة: إسلامية ومسيحية وصابئية ويزيدية ويهودية، يتفرعون في طوائف دينية عديدة: سنة وشيعة وكاثوليك وبروتستانت وأرثوذكس وسواهم، وينقسم سنتهم وشيعتهم إلى فرق.

إن مثل هذا التشابك يفرز بالضرورة ثقافة أخرى هي غير ثقافة بلد عربي آخر، غالبية سكانه مسلمون سنّة ولا يوجد فيه مسيحي واحد. كما إن الإرث الحضاري السومري والبابلي والآشوري والكلداني للعراق وتفاعله مع الجوار الفارسي والتركي يهيّئه ليتبلور ثقافياً على غير ما يكون عليه المجتمع المصري - على سبيل المثال - الذي يستند في حضوره المعاصر إلى حضارته

الفرعونية ولا يتنازع فيه، تحت السطح، إلا مسلمون وأقباط. هذا إضافة إلى ما تخلّفه التغيّرات الكبيرة في العصر الحديث من انعطافات في مجرى تبلور الخصوصيات الثقافية طبقاً لمستوى التفاعل مع هذه التغيرات.

* * *

ونعود لنقول أن الحضارة العربية (الإسلامية) هي الفضاء الأوسع الذي تدور في فلكه خصوصيات كثيرة، لا تتنافر مع هذا الفضاء ولا تنسلخ عن فرادتها الثقافية.

وإذا تحدثّنا عن "الوسيط" و"المحمول" فإن اللغة العربية، في هذا السياق، تمثّل وسيطاً لنقل المحمول الثقافي بجميع خصوصياته، مثلما هي الحال بالنسبة للغة الانجليزية.

واللغة العربية - كما هو معلوم - وسيط حضاري لنقل ثقافات أخرى لأقوام غير عربية مثل الكرد في العراق وسوريا والبربر في الجزائر والمغرب، حيث أعاقت ظروف معقّدة كثيرة، ذاتية وموضوعية، اللغتين الكردية والأمازيغية من الانتشار الثقافي كوسيط.

أما الدوافع السياسية لقراءة الظواهر والأشياء والتمظهرات الثقافية هي - كليّاً - غير عناصر القراءة الثقافية. وما يُراد له أيديولوجياً أن يرسّخ تماسك البلدان العربية ككتلة ثقافية واحدة تحت مظلّة "الثقافة العربية" هو غير ما يفرزه الواقع من خصوصيات ثقافية في "المنطقة العربية"، إذ أضحتْ الجغرافيا القومية فضاءً ثقافياً تتحرك فيه ثقافات كثيرة، وأمسى العالم كله فضاءً عولمياً تتزاحم (وتتصارع) فيه مختلف الثقافات، تدافع كل منها عن خصوصيتها، والقوية تهاجم.

ميزانيات عربية خجولة للإنفاق الثقافي[1]

لم تحظَ ميزانية الثقافة في جميع بلدان العالم سوى بحصة ضئيلة من الميزانية العامة للدولة، بالرغم من دعوة منظمة اليونسكو إلى ضرورة أن لا تقل ميزانية الثقافة عن 2%، فلم تخصص أية دولة في العالم، باستثناء إسبانيا، 4% من ميزانيتها العامة للثقافة وظلت حصة الثقافة تتراوح بين 0.3% و3.5%، بَيْدَ أن هذه الحصة بطبيعة الحال تظل نسبية، تتفاوت قيمتُها حسب حجم الميزانية العامة للدولة. فإذا كانت الميزانية العامة 100 مليار دولار فإن 2% تعني ملياري دولار وهو رقم كبير جداً. ولكن إذا كانت الميزانية العامة 7 مليارات فأن 2% تعني 140 مليون دولار فقط. ولكي ندرك الحجم الحقيقي لميزانية الثقافة يجب أن نذهب إلى مقارنتها بعدد السكان ومساحة البلاد وعدد المدن الكبيرة والصغيرة فيها وحجم التعدد الثقافي.

وقد أظهر تقرير لمنتدى "دي افينيون"[2] أن الأزمة الاقتصادية العالمية عام 2008 تركت أثراً مباشراً على التمويل الحكومي للثقافة وتخفيضه في الميزانيات العامة لتسع دول شملَها التقرير. ولاحظ التقرير زيادة طفيفة في تمويل الثقافة لعام 2011 في كل من فرنسا وألمانيا مقابل تخفيضات حادة في كل من اليونان وإيطاليا. وانتبه التقرير إلى زيادات ملحوظة في ميزانيات الثقافة في ما سماها الدول الصاعدة مثل تركيا والمكسيك والصين وروسيا.

---

1 كُتبت مسوّدة هذا الفصل في أوخر عام 2004 وتم تطويرها لاحقاً.

2 تم إنشاء منتدى "دي افينيون" بعد التصديق على اتفاقية اليونسكو بشأن التنوع الثقافي، ومنذ تأسيسه، كان مدعوماً من قبل وزارة الثقافة الفرنسية والاتصالات. وقد عقد المنتدى آخر مؤتمر له في جنوب شرق فرنسا خلال الفترة من 17-19 نوفمبر 2011 لإجراء مناقشات حول عوالم الإبداع والثقافة والإعلام. وحضره نحو 400 مشارك من جميع القارات لتبادل رؤاهم حول الاستثمار الفردي والجماعي في مجال الثقافة.

وخلص التقرير إلى أن "الثقافة ليست أولوية متقدمة في دول كثيرة، وليس من المتوقع أن يكون هناك اتجاه لتغيير ذلك في السنوات المقبلة"[1].

ومن اللافت أن الثقافة هي الضحية الأولى لأية أزمة اقتصادية إذ يسارع أصحاب القرار إلى الانقضاض على ميزانيتها لتكون أول المتأثرين بسياسات التقشف، وهذا ما حصل في السنوات الثلاث الأخيرة. ولكن بعض الدول التي تهتم ببناء الإنسان لم تفعل ذلك بالرغم من تداعيات الأزمة الاقتصادية العالمية التي اتخّذتْ منها غالبية الدول ذريعةً للتخفيض.

في أكتوبر 2011 وضع البرلمان السويسري لأول مرة ميزانية ثقافية للسنوات 2012-2015 لدعم النشاطات الثقافية، وقد بلغت هذه الميزانية 669.5 مليون فرنك فرنسي (ما يعادل 742 مليون دولار)[2].

وفي السويد بلغت ميزانية الثقافة لعام 2012 حوالي 6.7 مليارات كرون (أي ما يقارب مليار دولار)، أي بنسبة 0.82 من ميزانية الدولة، وبزيادة بلغت 730 مليون كرون عن عام 2006 و197 مليوناً عن 2011[3].

وقد أعلنت الحكومة النرويجية بأن واحداً من أهم طموحاتها هو رفع حصة الثقافة في الميزانية العامة من 0.8% عام 2005 إلى 1% عام 2014[4].

---

1 Financing of culture through budget allocation decreased in 2011: Report، http://www.pravasitoday.com/financing-of-culture-through-budget-allocation-decreased-in-2011-report.

2 Cultural policy takes a new direction، http://www.swissinfo.ch/eng/politics/Cultural_policy_takes_a_new_direction.html?cid=31254304.

3 Time for culture - the culture budget in the Budget Bill for 2012، Ministry of Culture، Press release، 23 September 2011، http://www.sweden.gov.se/sb/d/14096/a/176345.

4 Current issues in cultural policy development and debate، 4.1 Main cultural policy issues and priorities، http://www.culturalpolicies.net/web/norway.php?aid=41.

أما في الدنمارك فقد بلغت النفقات الحكومية على الثقافة أكثر من 1% من الميزانية العامة لعام 2008، وقد بلغت هذه النفقات في السنتين الأخيرتين (2009-2010) حوالي 1.2 مليار[1].

وفي يوليو 2011 أعلن المجلس الاتحادي الألماني موافقته على ميزانية 2011 دون أن يتأثر قطاع الثقافة بأية تخفيضات لإدراك الحكومة أهمية دور الثقافة في المجتمع. وفي سبتمبر 2011 صرح وزير الثقافة الفرنسي فردريك ميتيران بأن ميزانية الثقافة ستزداد بنسبة 2.7%، معللاً ذلك بأن "الطرح الثقافي عنصر حاسم في جاذبيتنا كبلد وفي تنميتنا الاقتصادية"[2].

وفي هذه الدول، التي تتنافس دائماً على المراكز الأولى في المعايير العالمية لغالبية أنواع الخدمات الصحية والثقافية والاجتماعية وحقوق الإنسان وسواها، تحرص البرلمانات والحكومات على مواصلة اهتمامها بالشأن الثقافي بعيداً عن التذرّع بالأزمة الاقتصادية العالمية لأن الثقافة أصلاً لم تأخذ من الميزانية العامة للدولة إلا جزءاً ضئيلاً جداً، بينما تضررت الثقافة من تداعيات هذه الأزمة في الدول الأخرى.

وبلغت النفقات العامة على الثقافة في إسبانيا عام 2008 ما نسبته 6.77% من المصروفات العامة إذ ارتفعت ميزانية الثقافة بنسبة 15.5% مقارنة بعام 2000[3]، وهي تقريباً أعلى نسبة تخصصها الدولة من ميزانيتها للثقافة،

---

1 Bureau of European and Eurasian Affairs، November 2، 2011، http://www.state.gov/r/pa/ei/bgn/3167.htm.

2 Frank Cadenhead، Culture Budget in France Up 2.7%، Saturday، 2 October، 2010، http://blog.scena.org/2010/10/culture-budget-in-france-up-27.html

3 Spain/ 6.2 Public cultural expenditure، http://www.culturalpolicies.net/web/spain.php?aid=621.

ولكن الحكومة قررت تخفيض ميزانية وزارة الثقافة بنسبة 12% في ميزانية عام 2011 بذريعة الأزمة الاقتصادية[1].

في أواخر 2007 تعرضت السياسات الثقافية في روسيا لكثير من الانتقادات، وقد احتجت لجنة رسمية للتنمية الثقافية على "أيديولوجيا الدولة" في تعاطيها مع الثقافة. وقد وعدت الحكومة، بعد الانتخابات الرئاسية 2008، بمضاعفة ميزانية الثقافة خلال ثلاث سنوات. وحصل أن ارتفعت الميزانية في السنوات 2008-2010 رغم التخفيض الذي طالَها عام 2009 بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية، بَيْدَ أن التخفيض عاد ليشمل ميزانية وزارة الثقافة للأعوام 2010-2012 لتصبح التخصيصات أقل بنسبة 30% عن ميزانية 9200[2]. وأعلن وزير الثقافة الروسي ألكسندر أفدييف في السابع من فبراير 2011 أثناء جلسات استماع برلمانية حول قضايا التربية والتعليم الفني أن الموارد التي يتم تخصيصها من الميزانية للثقافة لا تغطي نصف الاحتياجات. وحدّدَ أفدييف المبلغ الأدنى المطلوب للثقافة بـ 200 مليار روبل في السنة، بالمقارنة مع 88 - 89 ملياراً يتم تخصيصها في الوقت الحالي، ويُنفق جزء هام منها على إعادة بناء مسرحي مارييِنسكي والبولشوي. وذكر أن حصة الثقافة في ميزانية الدولة في روسيا تبلغ 0.75% مقابل ما لا يقل عن 2% في الدول الأخرى[3].

---

1 Spain/ 6. Financing of culture، 21-11-2011، http://www.culturalpolicies.net/web/spain.php?aid=61.

2 Russia/ 4. Current issues in cultural policy development and debate، http://www.culturalpolicies.net/web/russia.php?aid=41

3 وزير الثقافة الروسي يرى أن هناك عجزاً يفوق 100 مليار روبل، وكالة أنباء نوفوستي، 7 فبراير 2011.

وفي الولايات المتحدة خفضت إدارة أوباما الدعم الحكومي لمجموعة من المؤسسات الثقافية بنسب متفاوتة في ميزانية 2011. ومن نتيجة هذا التخفيض أن خسرت الوكالات الفيدرالية للمنح الثقافية 11.2% من تمويلها[1].

في منتصف 2011 دعا حزب الوطن الكبير الحاكم في كوريا الجنوبية إلى العمل الجاد من أجل إيجاد سبل لتوسيع التمويل الحكومي في مجالات الثقافة والفنون والذي يبلغ حالياً 1.1% فقط من التمويل الإجمالي في البلاد، أي بما لا يرقى إلى متوسط التمويل في دول منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية والبالغ 2.2%[2].

وقد قوبل تقليص النفقات الثقافية بالانتقادات والاحتجاجات في بلدان مختلفة. ففي الرابع والعشرين من يونيو 2011 خرج عشرات الآلاف من المتظاهرين في جميع أنحاء هولندا احتجاجاً على مناقشة البرلمان مقترح الحكومة لمشروع ميزانية يتضمن تقليصاً للنفقات الثقافية، خصوصاً في قطاع الثقافة البصرية الذي تم تخفيض ميزانيته من 53.5 إلى 31 مليوناً[3].

وفي إيطاليا أُغلقت معظم المعالم الثقافية الكبرى في شهر نوفمبر 2011 بسبب الإضراب احتجاجاً على خطط الحكومة لخفض تمويلها. وقد تأثرت بذلك الإضراب مئات المتاحف والمعارض الفنية والمواقع الأثرية. وقد خفضَّتْ الحكومة الايطالية الإنفاق بما يقرب من 280 مليون يورو (أي حوالي 380

1 Federal cultural-grants agencies to lose 11.2% of their funding under budget deal، April 14، 2011، http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/04/obama-congress-arts-funding.html.

2 سيول تسعى لزيادة ميزانية الثقافة والفنون، 25 يوليو 2011، http://www.arabstoday.net/skie-jsyj-erkgi-fkrggki-gekcgbi-igebgig.html

3 Drastic cuts in Dutch culture budget up for voting – show your support now!. http://www.wearemore.eu/2011/06/drastic-cuts-in-dutch-culture-budget-up-for-voting-show-your-support-now/

مليون دولار) من ميزانية الثقافة على مدى السنوات الثلاث المقبلة كجزء من حملة التقشف[1].

* * *

أما في الوطن العربي فقد بلغت ميزانية الجزائر على العمل الثقافي في القطاعين العام والخاص عام 2001 ما يعادل 57 مليوناً و851 ألفاً و415 دولاراً، أي بنسبة 0.45% من ميزانية الدولة. وارتفعت النسبة في عام 2002 إلى 0.50%.

ومن الواضح هنا إن حصة الثقافة من ميزانية الدولة الجزائرية لا تتجاوز نصف بالمائة في بلد يحتاج إلى رصد ميزانيات ثقافية كبيرة لعدة أسباب منها: مواصلة التعريب للتخلص من آثار الفرنسة، تقوية عود الثقافة العربية والخصوصية الجزائرية في مواجهة ثقافة الجار القوية، أي الثقافة الفرنسية، حاجة الجزائر كبلد منتج للثقافة النوعية (من أدب وسينما ومسرح وفن تشكيلي) إلى دعم قطاعات الثقافة للخروج من أزماته المختلفة.

وتوجهت أنظار الجزائريين لاحقاً إلى عام 2007، الذي يصادف الاحتفال بالعاصمة الجزائرية عاصمة للثقافة العربية. وقد استفادت الجزائر ثقافياً من تجربة عاصمة الثقافة العربية التي كان تأثيرها مباشراً على سنة 2008 على الأقل من الناحية المادية، ولعل أهم مكسب حققه قطاع الثقافة تلك السنة هو رفع ميزانيته إلى قرابة 15 مليار دينار، وهي رابع مرة يتم فيها رفع ميزانية قطاع الثقافة خلال العشرية الأخيرة[2]. ولكن ميزانية الثقافة لعام 2011 لم تتجاوز 1% من ميزانية الدولة[3].

---

1 إضراب المتاحف في إيطاليا، http://syriancp.org.

2-http://www.elahdath.net/index.php?option=com_content&task=view&id=3254&Itemid=38

3 www.echoroukonline.com/ara/interviews/75703.html

وفي تونس، البلد العربي الذي عُرِفَ عنه الاهتمام بقطاعات الثقافة، وقد تجلى ذلك في مختلف جوانب الإنتاج الثقافي، أدباً ومسرحاً وموسيقى ومهرجانات وسوى ذلك، كنا نظن أن للثقافة حصة بارزة من ميزانية الدولة، ولكننا فوجئنا بمعرفة أن نسبة ميزانية الإنفاق على العمل الثقافي إلى ميزانية الدولة لعامي 2001-2002 بلغت 0.74 % وإن قراراً قد صدر في 7 نوفمبر 2000 بترفيع ميزانية وزارة الثقافة إلى 1% من ميزانية الدولة في ظرف خمس سنوات اعتباراً من سنة 2000.

فهل يعقل أن بلداً يولي كل ذلك الاهتمام الذي نراه ونسمعه إعلامياً بالثقافة لا يتكرّم واضعو ميزانيته على الثقافة سوى بنسبة تقل عن الواحد بالمائة ويعبرون بشعور من الغبطة وهم يرفعون هذه النسبة إلى 1%؟!

وفي ميزانية الدولة التي تم وضعها بعد الثورة ارتفعت حصة الإنفاق على قطاع الثقافة لعام 2012 إلى 1.35%[1]. وهي نسبة أيضاً لم ترقَ لمحدّدات اليونسكو.

أما مصر، وهي أكبر منتج للثقافة في الوطن العربي، فإن إحصائية رسمية تخص عام 2000 أشارت إلى أن ميزانية الإنفاق على العمل الثقافي بلغت 160 مليوناً (دون أن يشير التقرير المصري إذا ما كان ذلك بالجنيه المصري أم بالدولار)، ويذكر التقرير أن نسبة ميزانية الثقافة إلى ميزانية الدولة بلغت (ثاني 100%). وفي مرحلة العلانية، ما بعد الثورة، كشفَ الدكتور عماد أبو غازي، وزير الثقافة المصري في الحكومة التي تم تشكيلها ما بعد ثورة يناير، في تصريح له في يونيو 2011، أن ميزانية المواطن المصري من الثقافة "35 قرشاً" في العام، مرجعاً ذلك إلى الأزمة المالية التي تعاني منها الوزارة ونقص الموارد المالية الخاصة بها، إضافة إلى انفصال الوزارة عن هيئة الآثار الذي أدى إلى تفاقم هذه الأزمة، مؤكداً على أن هذا يعد من العوائق الرئيسة التي تحول دون

---

1 مشروع ميزانية تونس لسنة 2011،
http://www.almasdar.tn/management/article-2731

وصول خدمات الوزارة إلى المواطنين بالرغم من امتلاكها العديد من الخطط للنهوض بالمجتمع ثقافياً، في مقدمتها خطة للقضاء على الأمية والتسرب من التعليم بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم[1]. ولكن الأمر لم يتغير بعد الثورة عندما قررت وزارة الثقافة المصرية لاحقاً تقليص ميزانيتها بنحو 20% وذلك نتيجة للعجز المالي في الميزانية المخصصة لها من الدولة"[2].

وأثناء عرضه لميزانية وزارته أمام مجلس النواب أشار وزير الثقافة المغربي بنسالم حميش إلى ضعف الاعتمادات المخصصة لقطاع الثقافة والتي بلغت 514 مليون درهم (ما يقارب 65 مليون دولار)، أي بما يقل عن 0.3% من الميزانية العامة التي تم تخفيضها بنسبة 10%[3]. ولعلّ هذه واحدة من أقل التخصيصات في العالم لميزانية الثقافة وفي بلد بحجم المغرب وبضخامة حراكه الثقافي.

وفي العراق الذي يحتاج إلى إعادة بناء ثقافي بدرجة أولى بعد ثلاثة عقود من الحروب والحصار والاحتلال تجاهلتْ الدولة العراقية، حكومةً وبرلماناً، قطاع الثقافة في بلدٍ ظلّ عبر العصور منتجاً طليعياً للثقافة، فلم يُخصص لميزانية وزارة الثقافة سوى عشرة ملايين دولار[4] فقط لا غير!! من الميزانية العامة لعام 2012 والتي بلغت 112 مليار دولار. وعند إعلانه الميزانية

---

1 أبو غازي: 35 قرشاً نصيب المواطن من ميزانية الثقافة، جريدة ميدان التحرير، 22 يونيو 2011،

http://www.medantahreer.com/shownews-1796.php

2 تقليص ميزانية الثقافة بنحو 20 % وتأجيل تمويل أي مشاريع جديدة

http://www.hoqook.com/2011-10-21-20-42-49/20804-----20------

3 مناقشة مشروع ميزانية الثقافة لسنة 2011 بمجلس النواب

http://www.ar.albayane.org/index.php?option=com_content&view=article&id=7894:-2011-&catid=70:2010-03-30-15-19-38&Itemid=141

4 الوكيل الاقدم لوزارة الثقافة جابر الجابري : ميزانية الوزارة لا تعادل نصف ميزانية جامعة والثقافة في حال لا تموت فيها ولا تحيا، 24-10-2011،

http://www.altaakhipress.com/printart.php?art=3912

العامة صنَّفَ الناطق الرسمي باسم الحكومة الدكتور علي الدباغ جميع أبـواب صرف الميزانية ولم يأتِ على ذكر الثقافة ربما لفقر المبلغ المخصص لها[1].

وبالرغم من اجتماع عدد من ممـثلي المؤسـسات والهيئـات الثقافيـة في الأردن في ديسمبر 2010 وتوجيههم خطاباً إلى مجلس الوزراء يـدعو إلى ضرورة رفع ميزانية الثقافة[2] إلا أنّ ميزانية الدولة لعام 2011 حملت تخفيـضاً لميزانيـة الثقافة من 16 مليون إلى 10 ملايين دينار.

* * *

لعل من المسلّمات القول بـأن الاهـتمام بحقـل الثقافـة يـأتي في مقدّمـة الشروط التي يتوجب توافرها بغية بناء المجتمعات المدنيـة والتأسـيس للفعـل الحضاري في الذات والموضوع. ولا يمكـن لهـذا الاهـتمام أن ينحـصر في التنظـير والنوايا الحـسنة والعمـل غـير المنهجـي الـذي ينـتج عنـه هـدر للوقـت والمـال والطاقات دون الحصول في النهاية على المبتغى المثالي من الثقافة.

ويتمظهر حجم الاهتمام العربي الرسمي بالثقافة في حجم نسبة ميزانيـة الثقافة من ميزانية الدولة في عـام واحـد. وإنـه لمـن المؤسـف أن نرصـد ضـآلة الإنفاق الرسمي في الدول العربية على حقل الثقافة، وهو حقلٌ لا يحظى سوى بأرقام ميكروسكوبية من الميزانية العامة، مما يعطي انطباعاً فوريـاً بـأن هنـاك ميلاً ملّحاً لدى الحكومات العربية لتحجيم حصة الثقافة في ميزانيـة الدولـة، في الوقت الذي يجري فيه إنفاق محموم على مجالات أخرى: استهلاكية (لا تغنـي ولا تـسمن)، دعائيـة (للتـسويق الخـارجي)، وتـسليحية (في دول لا تحـارب!!)، وأمنية (لمراقبة الشعوب)، فلم يكن الاهتمام بالثقافة يوماً من أولويات العقلية

---

1 http://www.iraqna1.com/vb/t59251.html

2 دعوة إلى تنسيق فعاليات عمان الثقافية ورفع ميزانية الثقافة لعام 2011 ، صحيفة الدستور، 22 ديسمبر 2010،
http://www.sahafi.jo/arc/art1.php?id=c93d54ebd1500e35c43aecf39f3e15a25f6cd950

الرسـمية العربيـة إلا بالحـدود التـي تكـرّس هيمنـة هـذه العقليـة. ولا بـدّ أن الصورة ستكون مفزعة لكل من يتأملها:

- أمية أبجدية عربية تصل إلى 27.802% في أفضل الأحوال،
- استفحال الأمية الثقافية وتحوّل الثقافة إلى حيازةٍ نخبوية،
- غياب شبه كلّي للغة الثقافية: أي كيفية قراءة الإبداع،
- تضاءل ثقافة البناء الحضاري وتنامي ثقافة الهدم الاستهلاكي،
- الحرص الرسمي على عدم "التورط" في زراعة الثقافة خشيةً من حصاد الوعي!

وتتحمّل البرامج الرسمية في الدول العربية المسؤولية الكاملة عن شيوع الجهل، لأن وظيفتها أقرب إلى التبليد منها إلى التثقيف. وهنالك خـوفٌ رسـمي من الثقافة ووعي سلبي يرجّح التجهيل كرديف موضوعي للاستبداد ولديمومـة الاستبداد. ولذلك تمسي الثقافة في هـذا الـسياق عـدوّاً سياسـياً. وتبـادرُ الدولـة (العربية) وتنشّطُ وتموّلُ كل ما يساعد عـلى ضـمور حاجـة النـاس إلى الثقافـة. وإذا مـا عـنَّ لهـا أن تلتفـتْ إلى الثقافـة فأنهـا تتحـدث عنهـا ولا تُحـدِّث بهـا، وكعادتها (أي الدولة) تقف على ضفاف الأشياء دون أن تنزل إلى الأعماق حيث تُصاغ الماهيّات، وتجهـل أو تتجاهـل أن الثقافـة هـي تأصيل وتنظـيم الـوعي. والوعي - في هذه الصيغة - هو أخطر ما تخشاه الأنظمة العربية، لأنه لا يقبـل القـراءات الخاطئـة للأحـداث ولا تزويـر التـاريخ ولا الانـضمام إلى القطيـع ولا التحوّل إلى ببغاء ولا السكوت الأبدي عن ممارسة الظلم والتخلّف والتبعية.

في بعض الدول العربية الاسـتبدادية (الجمهوريـة تحديـداً) جـرى عمـل حثيث لإشاعة ثقافة الاستبداد من خلال تحزيب الثقافة وتحويلهـا إلى خطـاب سياسي يشيع لغة الدم ويروّج لقيمٍ غـير إنـسانية. وفي دول عربيـة أخـرى تُعَـدُّ البرامج المدروسة لإشاعة ما أسمّيه "الثقافة المحايدة"، وهي في حقيقتهـا ثقافـة

متواطئة، مباحٌ لها الحديث بكل الأساليب وحول كل شيء بعيداً عن التحرّش بأمن الدولة. ولأمن الدولة هنا معنى جلي يتمثّل في حق الحاكم بالحكم والقول دون منازع، وحق الشعب بالصمت حتى يُصار إليه الكلام!! وفي دول عربية أخرى، ليست الثقافة سوى "صداع سياسي" لابدّ من تجنّب مضاعفاته من خلال وأد مواليده في المهد.

وقد نتجَ عن ذلك كله فراغ ثقافي في الوعي الجماعي هيأً بالضرورة إلى استقبال غير واعٍ لكل ما تصدّرهُ الثقافة الغربية (الأمريكية تحديداً) لشعوبنا، تلك الثقافة التي تصادر خصوصيتنا أولاً ليسهل عليها استباحتنا ثانياً، وتصدّر لنا ثقافة إعلامية ثالثاً في محاولة لأمركتنا، وفي النهاية، رابعاً، احتلال وعينا ليصبح الاحتلال داخلياً وخارجياً!

وبالرغم من احتجاجات ودعوات مثقفين عرب، وبعض السياسيين، إلى ضرورة رفع ميزانيات الثقافة في البلدان العربية إلا أنّ الأنظمة الحاكمة لا تلتفت بالإصغاء إلا لصوتها ومتطلبات هيمنتها التي تستدعي تغييب الوعي وتسطيح العقول.

في حوار مع الكاتب والصحافي والسياسي والمناضل المغربي عبد الكريم غلاب قال بأن الثقافة تعتبر في كثير من الدول "عبارة عن كمّ زائد ومن ثم فإنها لا تعطيها القيمة اللازمة، وعلى ذلك، فإن آخر ما تفكر فيه الحكومات هو وزارة الثقافة /.../ وأن أضعف ميزانية تُخصَّص من ميزانية الدولة هي المخصَّصة لوزارة الثقافة /.../ وعندنا في المغرب وبكل صراحة، فإن وزارة الثقافة وزارة «منكودة الحظ».. أحياناً، اختير لها البعض، لكفاءتهم، لكن الميزانية بقيت عائقا أمام طموحاتهم وحائلاً أمام تنفيذ ما حملوه من برامج، فلم يكونوا قادرين على التنشيط الثقافي كما ينبغي"[1].

---

1 غلاب: البسطاء هم من يقومون بالثورة فتتلقف نتائجها كل الطبقات
http://www.almassae.press.ma/node/32872

وفي حوار مع الشاعرة الجزائرية زينب لعوج في أواخر 2009 دعت إلى رفع ميزانية وزارة الثقافة لتساوي بذلك ميزانية وزارة الدفاع الوطني ضمن قانون المالية الجديد "حتى نتمكن من تطوير المشهد الثقافي الجزائري أكثر فأكثر /.../ فإذا كانت وزارة الدفاع حماة الوطن مهمتها نشر السلم والأمن في ربوع الوطن والحفاظ على ثوابت الأمة الجزائرية كما ينص عليه الدستور وكما هو مغروس في ضمير سلك الأمن برمته، فكذلك الشأن بالنسبة لوزارة الثقافة إذ تعتبر هذه الهيئة الرسمية بمثابة الحارس الأمين على الموروث الثقافي الشعبي المادي وغير المادي المكنون في رحم المجتمع الجزائري"[1].

وفي مقال بعنوان (ثقافة "الزطلة") نشرته صحيفة البديل التونسية في ديسمبر 2004 هاجمَ الكاتب "رياء وديماغوجيا الخطاب الإعلامي الرسمي الذي ما انفك يتحدث عن "ثورة ثقافية وانتعاشة فكرية، علمية بتوجيه من لدن سيادته". ويزعم هذا الخطاب أن تونس تقدمت على أشقائها العرب وصارت تنافس الأوروبيين والدليل على ذلك أن ميزانية الدولة المخصصة للثقافة صارت 1%"[2].

وعندما سئل رئيس قطاع العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة المصرية حسام نصار عن ميزانية القطاع أجاب بمرارة "16 مليون جنيه، أعتبرها ميزانية مضحكة، لا تكفي لتصدير ثقافة مصر واستيراد ثقافات لأكثر من 200 دولة في العالم"[3].

ويتحدث الوكيل الأقدم لوزارة الثقافة العراقية جابر الجابري بمرارة أكبر عندما يكشف: "إن ميزانية وزارة الثقافة لا تعادل نصف ميزانية جامعة في

---

1 لعوج تدعو إلى رفع ميزانية الثقافة إلى قيمة ميزانية الدفاع
http://www.djazairess.com/elhiwar/22021

2 ثقافة الزطلة http://albadil.org/spip.php?article340

3 رئيس قطاع العلاقات الثقافية الخارجية حسام نصار: سوزان مبارك استخدمت أنس الفقي لإيقاف تعييني بهيئة للكتاب، العدد 1898 - الثلاثاء الموافق - 6 سبتمبر 2011، http://www.rosaonline.net/Daily/News.asp?id=123828

العراق ، وامام هذه الحال فأما ان نكون أو لا نكـون.. متـسائلاً لماذا كـل هـذا الهوان الذي تلاقيه الوزارة؟ حيث لا يـتمكن المـسؤولون فيهـا أن يعملـوا شـيئاً أمام الطلبات والاحتياجات التي تشعرنا بالخجـل عنـدما لا نـستطيع أن نلبيهـا /.../ لقد طلبت منذ اليوم الأول أن تكون الوزارة وزارة سـيادية وأن تكـون لهـا ميزانية خاصة حيث أشعر بالخجل عندما أسمع أن دولة عربية تخصص عـشرة مليـارات دولار لمـشروع ثقـافي وفي عـراق الحـضارات والنبـوءات والمـسارات الفكرية والعقائدية الكبرى تخصص عشرة ملايين دولار للثقافة" .[1]

وقالت عضو مجلس النواب العراقـي صـفية طالـب الـسهيل "إن ملـف الثقافة في العراق مغبون ولم يأخذ حيـزاً واسـعاً مـن الأهميـة لـدى الـسياسيين العراقيين /.../ إن القـرار الـسياسي في العـراق لم يـضع في حـساباته بنـاء صروح ثقافية بل إنه حتى لم يخصص لها الأموال اللازمة"، مستغربةً من تحويل أمـوال من ميزانية الثقافة وتحويلها الى العسكر[2].

وفي الكويت التي كانت تمثل نهضة معرفية في منطقة الخليج من خـلال اهتمام الدولة بالثقافة، يقـول الكاتـب الكـويتي يحيـى الربيعـان أن الحكومـة اليوم: "شطبت الحركة الثقافية برمتها من ميزانية الدولة إما بقصد التقشف أو بسبب ارتفاع الإنفاق على التـسلح والمتطلبـات الأمريكيـة أو بـسبب الأصـولية المتطرفة. حتـى أصـبحت المكتبـة المدرسية عبـارة عـن مخـزن مظلـم للكتـب الـصفراء والمكتبـة أصـبحت لا تجـاري كـل جديـد يـصدر في عـالم الكتـب، إن تجفيـف المنهـاج المـدرسي مـن الحركـة الموسـيقية، والتـشكيلية والمـسرحية،

---

1 في حوار صريح .. الوكيل الاقدم لوزارة الثقافة جابر الجابري : ميزانيـة الـوزارة لا تعـادل نصف ميزانية جامعة والثقافة في حال لا تموت فيها ولا تحيا، صحيفة التـآخي، الاثنـين 24-10-2011، http://www.altaakhipress.com/printart.php?art=3912

2 السهيل لـ المستقبل العراقي: الحكومة وضعت مقدرات الثقافة بيد العسكر!!، المستقبل العراقي 2011/10/20،

http://www.almustakbalpaper.net/ArticlePrint.aspx?ID=11812

والثقافية، بصورة عامة أصبح هو السبب الرئيسي في انحسار الثقافة الشاملة في المجتمع الكويتي"[1].

* * *

وفي المقابل لنأخذ مثالاً على الإنفاق الثقافي من الجانب الآخر، وتحديداً حجم الزخم الثقافي في مدينة برلين فقط، وليست ألمانيا كلها، لتكشف لنا الأرقام بؤس المقارنة، حيث يوجد في مدينة برلين وحدها:

- ثلاث دور للأوبرا.
- أكثر من 1500 مسرح.
- أكثر من 175 متحفاً ومجموعة.
- قرابة 300 مركز للعرض.
- ما يزيد عن 250 مكتبة عامة.
- 130 صالة سينما.
- تبلغ الميزانية الثقافية السنوية لمدينة برلين حوالي مليار يورو سنوياً[2].

---

1 الكل يشيد بجيل الستينات لماذا؟ يحيى الربيعان - الكويت
http://local.taleea.com/archive/column_details.php?aid=12&cid=1589&ISSUENO=1617

2 برلين – مدينة الثقافة، http://www.prolog-berlin.com/ar/berlin-art-culture.htm

تأسيس الذات على أشلاء الآخر

من أخطر أمراض الثقافة أن يتطبّع المثقف بطباع السياسي، فما تعمل السياسة على ملاحقته هو تماماً غير ما تشتغل الثقافة على بنائه وإشاعته وترسيخ قيمهِ. فالسياسة بتعبير واقعي: هي أن تحكم الناس حزبياً، أي أن تدفع بهم للسير من ورائك. أمّا الثقافة فهي تهدف - بين أهداف أخرى- كما يقول الباحثون في ميدانها إلى: (خلق مجتمع تسوده المساواة، يمنح الناس إمكانيات التمتع بحياة أكثر غنى).

ومن أبرز مشاكل الثقافة في مجتمعاتنا العربية أن يتم شطب الآخر ثقافياً لمجرّد الاختلاف معه سياسياً أو شخصياً، الأمر الذي تسقط معه الثقافة في فخ السياسة، بما يصاحب ذلك من انتقال مرض الإقصائية السياسية إلى ميدان الثقافة لتغدو في النهاية بمثابة "ثقافة اللاثقافة".

ولعلّ أرقى ما في الثقافة أن تتسامى عن التورّط في كل ما هو خارج تفاعلاتها وشروطها الداخلية.

وكثيراً ما تطفح على السطح تداعيات ضارّة بالثقافة ناتجة عن تشنجّات خصومات شخصية (غير ثقافية)، حيث ترتدي الرؤية الثقافية لبوس الشعور الشخصي بكل مزاجيته وأوهامه وشططه وأنانيته ونزقه.

ولا شكَّ أن لكل فرد محبّين وخصوماً. ولأن المحبة لا تحتاج إلى تعليل على افتراض إنها جبلة إنسانية، فأن الخصومة تستدعي أسئلتها. فهي (أي الخصومة) تنشأ أحياناً دونما مبرّرات واقعية. فقد تجد مَن لا يستلطفك منذ الوهلة الأولى تحت تأثير رد فعل انطباعي لم يكن الفعل فيه سوى أن لك هذا الوجه دون سواه. وهنا تتحوّل الرؤية الثقافية إلى انفعال مزاجي سطحي يضائل الثقافة إلى الدرك الأسفل.

بَيْـدَ أن الحـال في الخـصومة الـسياسية تـتجلى في مظـاهر أكـثر قـسوة. شاهدتُ في السبعينيات شاعراً حزبياً (في مقابلة تلفزيونية) يتجنّى بالقول على أدونيس: (على هذا الرجل أن يكفّ عن كتابة الشعر).

هكذا بكل بساطة، يتم إقصاء شـاعر بحجـم أدونـيس لمجـرّد الاخـتلاف معه سياسياً. ولأن الدوائر في الوطن العربي تـدور بـلا رحمـة ولا خـواطر، فـإن الشاعر الحزبي (الذي جنى بحزبيّتهِ على شـاعريته التـي لا ينكرُهـا أحـد) قُتِـلَ بخنجر حزبه بينما مكثَ أدونيس في عالمه الإبداعي يكتـب شـعراً متحـرّراً مـن أمراض السياسة والحزبية والخناجر.

وفي التسعينيات قرأتُ لشاعر حزبي آخر (من تيّار آخر) قـولاً مـشابهاً في معرض حديثه عن قـصيدة لأدونـيس: (إنّ طالبـاً في الـصف الخـامس الابتـدائي يكتب أفضل من هذه القصيدة).

وأنا شخصياً لم أقرأ نقداً بهذا التردّي. ولكـن مـاذا كانـت النتيجـة؟ لقـد خسرَ الشاعر الحزبي حجمه الـشعري مـع غيـاب حجمـه الحـزبي، وهـو غيـابٌ ترافقَ مع أفول نجم تياره السياسي، فـيما بقـي أدونـيس - الـشاعر منهمكـاً في التأسيس لخلود قصيدته.

* * *

وكثيرةٌ هي الأمثلة في هذا السياق. فالساحة الثقافية العربية مليئة بمَـن يمارسون تأسيس الذات على أشلاء الآخر. إنها حقاً "فاشية" ثقافية!.

وهناك مَن لا يروق لهم سوى الانتقـاص مـن المبـدعين الآخـرين، وكـأن الإشادة بالآخر تقلّل من مكانتهم، بل أن النرجسية تدفع أحياناً بالذات (المصابة بجنون العظمة) إلى احتلال صـفة المجمـوع. فـأن يـصرّح شـاعر عـربي مرمـوق بالقول: (لا يوجد شعر عـربي الآن)، فإنمـا يريـد القـول ضـمناً بأنـه هـو وحـده الشاعر المتمكّن، ووحده مَن يكتب شعراً جديراً بالوجود. وكأنّي أرى "الواحدية" في السياسة تعجّل بامتدادها إلى الثقافة.

* * *

هي لا ريب جملة إشكاليات ثقافية يمكن إيجازها في العناوين التالية:

- تراجع النقد الموضوعي واستفحال ظاهرة النقد الشخصي في تناول الأعمال الإبداعية.
- تحوّل الخصومة الشخصية إلى خصومة ثقافية.
- استخدام المعايير السياسية في معالجة الموضوع الثقافي.
- تأسيس تعسفي للذات على أشلاء الآخر.
- سعي الذات إلى احتلال موقع المجموع.

* * *

وكلُّ واحدة من هذه الإشكاليات تحتاج إلى دراسة مستفيضة نظرياً وتطبيقياً، لتسليط الضوء على ظواهر مستفحلة في الثقافة العربية، جعلتْ هذه الثقافة مثقلة بأمراض الواقع الذي ما انفكَّ ينشب مخالبه في كل ما ومَن يحاول تعرية مواطن التردّي فيه.

* * *

الولاء لغير الثقافة!

منذ قرنٍ مضى ما برحتْ الولاءات تتنازع الثقافة العربية عبر سياقات تنزاح بها بعيداً عن همومها الحقيقية النابعة من صميم اشتغالاتها الإبداعية. فقد استبدّ الولاء الأيديولوجي ردحاً من الزمن بالثقافة العربية وأحالَ جزءاً كبيراً من نتاجها الإبداعي إلى أصواتٍ تتماحك في فضاءات الأيديولوجيات المتناحرة، وجعلَها تتماهى في هذا الخطاب الأيديولوجي أو ذاك. وصار الكثير من المبدعين يتبارون في إظهار الهوية الأيديولوجية على سطوح أعمالهم، مما هيّأ لإنتصار الأيديولوجيا على روح الفن.

وارتدى الولاء السياسي ومن ثمّ الحزبي أكثر الأشكال حدّةً في دفع الثقافة إلى ميدان دعائي- سطحي، استحالتْ معهُ الأعمال الإبداعية مفرداتٍ في خطابٍ سياسي شامل، الأمر الذي جعلَ الثقافة ظلاً مسخاً لمرامي السياسة.

وقد نظّرَ الكثير من هؤلاء (على خلفية نظريات أخرى) إلى ضرورة أن تكون الثقافة خادماً للشعب تحت يافطة القول بالثقافة الجماهيرية، أو الأدب الثوري، أو الواقعية الإشتراكية. وكان من نتيجة هذا النوع من الولاء أن اكتظّتْ الأجواء بثقافة هتافية.

وفي خضم تداعيات تلكم الولاءات انضمَّ عدد غير قليل من المبدعين العرب إلى جوقةِ عبادةِ الفرد: (تأليه الزعيم)، يومَ عادوا بالثقافة العربية الحديثة إلى وظيفة قروسطية عندما كان الشاعر يتوجه بقصيدته إلى الحاكم.

وأدّتْ هذه الولاءات (أيديولوجية وسياسية وحزبية وما شابه) في النهاية إلى نزعةِ ولاءٍ قُطْرية، تنفخ في الأنا القُطْرية - الثقافية وتزعمُ لها الريادة، من خلال استعادة الماضي أو ترجيح منجزات الحاضر، على حق أو على غيرِ وجهِ حق، مما أصاب الجسم الثقافي العربي بضررٍ بالغ ناتجٍ عن التعسفية

في تقسيم ما لا يجوز فيه التقسيم، فالنسيج الثقافي العربي يسمو على اعتبارات الحدود وتداعيات السياسة. وقد يكون كل شيء في المنطقة العربية قابلاً للتجزئة ما عدا المنجز الإبداعي العربي وتواصله وتشابكه عبر منظومة الثقافة العربية. ونظراً لظروف تاريخية وجغرافية وسياسية وتراثية وثقافية لا يستطيع بلدٌ عربي لوحده أن ينهض أو يدّعي النهوض بمتطلبات هذه الثقافة دون أن يتكامل مع العرب الآخرين الذين يشتركون معه في صناعة مفردات الإبداع الثقافي العربي.

ولأن التردّي ما فتئَ يعصف بنا دونما معوّقات، فقد انحدرَ الولاء القُطْري في الثقافة إلى ولاءات أخرى: قبلية وعائلية ومصلحية (انتهازية)، فأصبحت التكتّلات الثقافية (منظورة أو غير منظورة) لا تقوم على تلاقيات ثقافية مشتركة، وإنما تندفع في ولاءات لا تمت للثقافة بصلة.

في مواجهة هذه الولاءات غير الثقافية كلّها بقيَ التحدي الثقافي الحقيقي ومن مواقعهِ المتناثرة (بلا دوافع أيديولوجية، ولا غطاء سياسي أو حزبي، ولا ميول قُطْرية، ولا اعتبارات قبلية أو عائلية، ولا محسوبيّات) يتصدّى لهذه القيم التي لا ترى في الثقافة سوى مطيّة تحملُها إلى أهدافٍ ومواقع، أولى ضحاياها: جوهر الثقافة الإبداعي.

وكان ولا يزال مبدعون ومثقفون عرب ينهضون بهذا التحدي وقد عملوا على التحرّر من سلطة الولاءات غير الثقافية، مهمومين بشروط الإبداع وآفاقه، مدركين لضرورة أن يكون الولاء للثقافة دون سواها. فالثقافة التي تصنع الحضارة لا تنجرُّ إلى تجاذباتِ ولاءاتٍ من خارج الجسم الثقافي.

في العقدين الأخيرين، وتزامناً مع شيوع مفاهيم جديدة في العالم، وسقوط أقنعة الولاءات غير الثقافية التي استبدّتْ بالثقافة العربية لعقودٍ عديدة، برزَ جيلٌ جديد من المبدعين العرب أعادَ ترتيب الأولويات وانكبَّ على صياغةِ وعيٍ جديد للثقافة الإبداعية (أدباً وفنّاً وفكراً)، ظهرتْ ملامحُهُ في ابداعاتٍ منهمكةٍ بالرقي الجمالي في وسائل التعبير، بعيداً عن شروط الولاء لغير

الثقافة وقريباً جداً من مرتجى المعطى الثقافي، أكثر التصاقاً بهموم الناس ولكن بعيداً عن السطحية.

والأخطر من كل ما أسلفت إن المؤسسات الثقافية الرسمية في الوطن العربي تعمل بقوة دفع صادرة عن رؤية هجينة من الولاءات غير الثقافية، وتعتمد في آلياتها اختيار الموالين حسبما تتطلّب الاصطفافات السياسية ذات المزاج النزق بالتوازي مع الاعتبارات الأخرى المتوازية معها والمكمِّلة لها، والولاء في هذه الحالة مطلوبٌ لذاته دونما تمحيص في شروط الكفاءة، مما ينتج عن ذلك تردٍّ ثقافي لا تجدي الترقيعات في علاجهِ.

ولعلَّ من أبرز مشاكل الرؤية الرسمية للثقافة ذاك لهاثها وراء مظاهر ثقافية عابرة دون أن تنهمك في الكيفيات التي تؤسس للثقافة: من الآن إلى المستقبل ومن هنا إلى هناك في دورة تصاعدية من الأسفل إلى الأعلى وليس العكس.

* * *

الأجيال والغزو الثقافي[1]

تتعرّض الأمّة العربية لغزو ثقافي لا يستطيع العقلاء نكران سطوته وتسرّبِهِ إلى أدق تفاصيل حياتنا. فلم يكن الغزو الثقافي وهماً تنتجهُ هشاشة الضعفاء، بل هو قوة جبارة، إذا ما شُرعت لها الأبواب فلا تبقي ولا تذر من خصوصية الدار. وما الهشاشة إلاّ عامل تسهيل يهيئ للهيمنة.

كانت أجيالنا السابقة (حتى السبعينيات) تتمتع بمناعة ثقافية تكتسبها تربوياً من تقاليد الأسرة ومنظومة القيم الاجتماعية، وثقافياً من المدرسة حيث كان المعلمون الأفاضل يربّون الطلبة على ذات القَدر من التعليم.

ففي المدرسية استرفدنا الوعي أو الحس الوطني.

وفي المدرسة اكتسبنا الوعي بأهمية الثقافة.

وفي المدرسة أدركنا ضرورة الانخراط في القضايا العامة.

وعلى العكس من ذلك يلحظ المرء دون عناء حرمان الأجيال الحالية من هذه القيم، بل أن الأمية الثقافية تستبد بهذه الأجيال رغم ما يتوافر لها من امكانات تعليمية أكثر تطوّراً.

لقد حرفَ الغزو الثقافي مسار التطوّر الطبيعي للمجتمعات العربية وذهبَ بالشباب إلى اهتمامات أسرَتْهم في ميادين تنأى بهم عن وعي الذات ووعي المجتمع.

* * *

1 كتب في 2005.

في برنامج مسابقات ذائع الصيت استضاف مقدّم البرنامج مذيعتين تلفزيونيتين شقيقتين خريجتي إعلام وتعملان في القناة ذاتها، وفي جوابٍ على سؤال في غاية السذاجة عجزتْ المذيعتان عن معرفة ما إذا كانت إيران دولة عربية أم لا.

ولعلّ المصيبة هنا أعظم، في أن شخصاً أمضى أربع سنوات في دراسة الإعلام ليعمل بعدها في قناة معروفة دون أن يعرف كون إيران بلداً غير عربي. فماذا درسَ في الإعلام؟ وماذا حازَ من معلومات عامة؟ وما هو شكل الاختبار الذي اجتازه للعمل في هذه القناة التلفزيونية؟ إنه جهل ناتج عن تجهيل تتحمّل مسؤوليته المؤسسة التعليمية التي لم تعلّم هاتين الشابتين ما هي الدول العربية وما عددها وما هي الدول المحيطة بها، وقليلاً من المعلومات العامة في السياسة والجغرافيا والتاريخ. ولا أدري كيف اجتازت هاتان الفتاتان وأمثالهما امتحانات الثانوية العامة وكلية الإعلام واختبار العمل في القناة بهكذا ضحالة في أبسط المعلومات؟!

وذات مرّة سمعتُ (عام 2003) مذيعة شابة تتساءل ببراءة تلميذة في المرحلة الابتدائية عمّا إذ كان العراق يحكمهُ رئيس أم ملك!؟

وهو سؤال يأتي في وقت احتلَّ فيه الرئيس العراقي السابق صدام حسين شاشات التلفزة العالمية والعربية على مدى ثلاثة وعشرين عاماً منذ اندلاع الحرب العراقية الإيرانية. ألم تشاهد هذه المذيعة نشرة أخبار يوماً ما لتمتلئ أذنها بحقيقة كون صدام حسين رئيساً وليس ملكاً؟

ثم سألني أيضاً طالب في السنة الأخيرة من الثانوية العامة عمّا إذا كان صدام مسلماً أم شيوعياً؟ وقد صدمتْني بنيةُ السؤال أولاً. وثانياً عدم معرفة طالب سيدخل الجامعة في العام المقبل شيئاً عن صدام حسين رغم كل هذا الضخ الإعلامي غير المسبوق. ولا أدري إذا كان يعني (مسلماً أم كافراً). ولكن في الحالتين ثمّة خلطاً وجهلاً لا يمكن التغاضي عنهما ولا يمكن تبرئة الأسرة والمدرسة والدولة من مسؤولية هذا الجهل.

وفي أواخر عام 2003 وقفتُ أراجع ما كتبَتْهُ صحفية عربية (أُستُقدِمتْ للإشراف على نشاط إعلامي في الدوحة) وهي تكتبُ (ثقل المواهب) وتقصد (صقل المواهب)! وما يزيد الطين بلّة إنها تجادل في الأمر ولا تكفّ عن ادعاء المعرفة.

وذات مرة ايضا استفسرت مني مذيعة في قناة إخبارية معروفة وأنا أتحدث معها: (ماذا تعني بكلمة تنويعات)؟ وقد وردت كلمة "تنويعات" في حديثي.

* * *

يقابلُ هذا الخواء والضحالة والجهل بين بعض الشباب، بل بين إعلاميين، اهتمامٌ غير عادي بكل ما يتصل بأحدث الأغاني وألعاب الكومبيوتر والاستخدام المفرط للمسينجر والتفاني في إتقان اللغة الإنجليزية (ولا ضير في ذلك إذا كان التفاني يتوازى معه اهتمام باللغة العربية).

فماذا يعني ذلك كله؟

إنه بكل بساطة يدلّ على إقبال وانشغال الشباب بالبضاعة التي يروّجها الغزو الثقافي، في الوقت الذي تتراجع فيه مؤسسات المجتمع والدولة (في البلاد العربية) عن أداء دورها. فلم تعد الثقافة موضوعة مهمة في سياق التعليم، ولم يعد المعلم تربوياً يلقّن قيم البناء الإنساني إلى جانب المنهج التعليمي، ولم تعد الأسرة تنهض بدورها في متابعة الأبناء وتنشئتهم نشأة سليمة تمنحهم مناعة ضد كل ما يخرّب أو يحرف تطوّرهم الطبيعي كمواطنين لهم تاريخ وثقافة وخصوصية. أما المسؤولية الأساسية والتاريخية في كيفية مواجهة الغزو الثقافي فتقع على عاتق مؤسسات الدولة. وإذا ما بقينا على هذه الحال، فلا غرابة إذا جاء يومٌ سنحكم فيه شعوباً تقيم في بلداننا جغرافياً وتقيم في بلدان أخرى ثقافياً.

دراسات

ثقافة العنف والعنف الثقافي

مقدمة

لم يكن الإنسان منذ نزوعهِ البدائي بريئاً من العنف، لأنه كان يرى في الآخر، غريزياً، عدواً محتملاً، يتحول إلى تهديد في أية لحظة. وثمة أسلوبان قديمان-جديدان لمواجهة التهديد: إما الانقضاض الاستباقي على مصدر التهديد المفترض على خلفية استبطان نوايا العدوان أو الدفاع عن النفس ضد العدوان المباشر الذي تطوّرَ عن التهديد. وذلك يعني أساس الخطاب الذي تواصلَ حتى يومنا هذا والقائم على أن العنف ارتبطَ غالباً بمسوّغات الدفاع عن الوجود أو الاستقرار أو الحقوق أو السلام. وهي مسوغات غالباً ما يتبين أنها تغطية دعائية لتمرير خطابٍ آخر خفي.

وإذا كانت النزعة السلمية طبيعة أصيلة في الإنسان تولد مع ولادته فإن القوة ضرورة، برسم الميل نحو العنف بصفته طبيعة مكتسبة. وهذا الأمر ينطبق على الإنسان القديم بمستوى فطري وعلى الإنسان الحديث بمستوى ثقافي وإعلامي وتربوي. إن عنواني "القوة" و"العنف"، كما يرى البروفيسور كليمنس كنوبلوخ Clemens Knobloch[1]، "يؤشران على درجة قصوى من التواصل حيث يرتبطان ببعضها بعضاً من خلال آلية مزدوجة"[2].

---

1 بروفيسور في الدراسات الألمانية وعلم النفس الألسني والاتصالات الألسنية وتاريخ الألسنية الألمانية في جامعة سايغن.

2 Clemens Knobloch ،"Language as Violence" ،Lecture Series ،The power of language 2006 ،P. 10 ،http://www.the-power-of-language.com

وعبر التاريخ، كـان التطـور الحـضاري والعلمـي والثقـافي يكـرّس سـيادة القوة ويشيع العنف. فـالتعبيرات الفنيـة (البـصرية) التـي خلفتهـا الحـضارات القديمـة في وادي الرافـدين تظهـر ثقافـة العنـف وأمجادهـا. وكـذلك الأمـر في العصور الوسطى في العالم كله. ولم يتوقف العنف في العصر الحديث بل تعمّقَ من خلال: التقدم الصناعي، وتكنولوجيا المعلومات، وثقافة الصورة.

وإذا ما أردنا البحث في ثقافة العنف يتعيّن علينـا التحـرّي عـن الثقافـة التي سوّغت هذا العنف أو البيئة التي خـصبّتْ ميـولَ العنـف لـدى الإنـسان، بالاستناد على تعريف البيئة على أنها "القوى الاجتماعية والثقافية التي تـشكل حياة الشخص أو الجماعة"[1]. ولأن التاريخ الإنساني كان ولا يـزال حـافلاً بثقافـة العنف، لم تكن ثقافة السلام، عبر العصور، إلا حديثاً أو حدثاً طارئاً يهيّئ لدورة أخرى من ثقافة العنف، بَيْدَ أن جهوداً حثيثة على مـستوى المـنظمات الدوليـة بُذلت في العقدين الأخيرين من أجل إشاعة ثقافة السلام في العالم.

مفهوم ثقافة العنف

تمثّل ثقافةُ العنف العقائدَ والأفكار النمطية والـسلوك والتربيـة وسـلطة البيئة الاجتماعية وطبيعة نظام الحكم ومختلف التعبيرات الثقافية التـي تـؤثر في المرء نفسياً وثقافياً للتعبير عن مواقفه بأسلوب عنيف يقع ضحيته طـرف أو أطراف أخرى. وأية قراءة لثقافة العنف إنما هي قراءة للتاريخ الذي لم يكـن إلا تاريخاً للعنف. وإذا كان مفهوم "ثقافة السلام" يحتاج إلى أرخة نظـراً لحداثتـهِ، فإن مفهوم "ثقافة العنف" لا يحتاج إلى إسهابٍ في التعريف لأن تـاريخ العـالم، كما قلنا، هو تـاريخ عنـف، وتـاريخ ثقافـة عنـف. وسـتكون الحاجـة، في هـذه الحالة، ملحّة إلى تحليل ثقافة العنف وفحص جذورها. ومن المهـم التنويـه إلى

---

1 www.dictionary.com

أننا هنا سنقصر مصطلح العنف على بُعدين، هما العنف السياسي والعنف التربوي.

مفهوم ثقافة السلام

نشأ مفهوم ثقافة السلام في نهاية الحرب الباردة. ولم تتوانَ قبل ذلك منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة، اليونسكو، عن المشاركة في الأنشطة الرامية إلى تعزيز ثقافة السلام منذ تأسيسها في أعقاب الحرب العالمية الثانية لبناء حصون السلام في عقول الرجال والنساء. وقد صُيغَ مفهوم ثقافة السلام من قبل "المؤتمر الدولي للسلام في عقول البشر"، الذي عقد في أفريقيا (ياموسوكرو، كوت ديفوار، 1989)، وأوصى في بيانه الختامي منظمةَ اليونسكو بالعمل على "المساعدة في بناء رؤية جديدة للسلام من خلال تطوير ثقافة السلام القائمة على القيم العالمية لاحترام الحياة، والحرية، والعدالة، والتضامن، والتسامح، وحقوق الإنسان والمساواة بين الرجل والمرأة "[1].

وقد أُستلهمَ مصطلح "ثقافة السلام" عام 1986 من قبل المبادرة التعليمية (ثقافة السلام Cultura de paz) في بيرو وبيان اشبيلية حول العنف، الذي صدر عام 1986 أيضاً من قبل علماء من جميع أنحاء العالم، وأعلن علمياً وبشكل قاطع إن الحرب لا تُحدّد بواسطة الجينات والأدمغة العنيفة، والطبيعة البشرية أو الغرائز، وإنما هي اختراع اجتماعي. ولذلك، فإن "مَن يخترعون الحرب قادرون، أنفسهم، على اختراع السلام"[2].

وحدثت نقطة التحول الكبرى في عام 1995 عندما وضعَ المؤتمر العام لليونسكو استراتيجية متوسطة الأجل للأعوام 1996-2001 بشأن ثقافة السلام،

---

1 http://www3.unesco.org/iycp/kits/uk_concept.pdf.

2 Ibid.

وأعلن المؤتمر إن "التحدي الرئيس في ختام القرن العشرين يتمثّل في الشروع بالانتقال من ثقافة الحرب إلى ثقافة السلام[1].

وفي خريف عام 1998، وافقت الجمعية العامة الثالثة والخمسون على توصية المجلس الاقتصادي والاجتماعي، بناء على اقتراح من الفائزين بجائزة نوبل للسلام بإعلان عقد 2001-2010 عقداً دولياً لثقافة السلام واللاعنف لأطفال العالم. وبعد تسعة أشهر من المناقشات اعتمدت الجمعية العامة للأمم المتحدة بتاريخ 13 سبتمبر 1999 "إعلاناً وبرنامج عمل بشأن ثقافة السلام"، تنص المادة الأولى منه على أكمل تعريف لثقافة السلام حينذاك، يقول: "إن ثقافة السلام هي مجموعة من القيم والمواقف، والتقاليد وأنماط السلوك وأساليب الحياة التي تقوم على:

- احترام الحياة وإنهاء العنف وتشجيع عدم اللجوء إلى العنف من خلال التعليم والحوار والتعاون.
- الاحترام الكامل لمبادئ السيادة والسلامة الإقليمية والاستقلال السياسي للدول وعدم التدخل في الشؤون الداخلية لأي دولة، وفقا لميثاق الأمم المتحدة والقانون الدولي.
- الاحترام الكامل لجميع حقوق الإنسان والحقوق الأساسية والحريات وتعزيزها.

---

1 Ibid.

ثقافة السلام كما عرّفها هذا المؤتمر هي: ثقافة التفاعل الاجتماعي والمشاركة، تقوم على مبادئ الحرية، والعدالة والديمقراطية والتسامح والتضامن. ثقافة ترفض العنف، وتسعى لدرء النزاعات عن طريق معالجة جذورها وحل المشاكل عن طريق الحوار والتفاوض. ثقافة تضمن لكل فرد الممارسة الكاملة لجميع الحقوق والوسائل للمشاركة الكاملة في التنمية الذاتية لمجتمعاتهم.

- الالتزام بتسوية النزاعات بالوسائل السلمية.
- بذل الجهود لتلبية الاحتياجات الإنمائية والبيئية لأجيال الحاضر والمستقبل.
- احترام وتعزيز الحق في التنمية.
- احترام وتعزيز المساواة في الحقوق والفرص المتاحة للمرأة والرجل.
- احترام وتعزيز حقوق كل فرد في حرية التعبير والرأي والإعلام.
- التمسك بمبادئ الحرية والعدالة والديمقراطية، والتسامح، والتضامن والتعاون والتعددية والتنوع الثقافي والحوار والتفاهم على جميع مستويات المجتمع وفيما بين الدول؛ وإيجاد بيئة وطنية ودولية تفضي إلى السلام.

ولا شكّ أن هذه التوصيات تعكس المبادئ التي تؤمن بها البشرية جمعاء في العصر الحديث، وهي أقصى الطموحات وتعكس نموذجاً لعالمٍ مثالي، لا يروق لمن يتطلعون من موقع القوة إلى الهيمنة ومن تختبئ مصالحهم في ثنايا ثقافة العنف. وإن واضعي التوصيات يدركون سلفاً أن أمر تحقيقها يعود إلى جميع دول العالم التي تتحمل مسؤولية وضع برامج تعليمية وثقافية وإعلامية ومعلوماتية وترفيهية تساعد على تنامي العنف دون أن تبذل جهوداً حقيقية لبناء السلام الذي تقول به ولا تعمل من أجله. وإذا ما أرادت دولةٌ ما أن تتصدى لثقافة العنف يتعيّن عليها أن تبحث عن العنف في ثقافتها. وبكلمات أخرى إن إقامة ثقافة السلام هي بمعنى آخر عملية هدم مباشر وجريء وبنيوي لثقافة العنف.

تاريخ من ثقافة العنف

يجدر بدءاً التأكيد على أن الإشارة إلى تاريخية ثقافة العنف لا تعني إغفالاً لزمنية الحدث أو تطويعاً تعسفياً لتسويغ الحجة، وإنما هي مجرّد برهنة على أصالة ثقافة العنف في تاريخ البشرية، وتداعيات امتدادات هذه الثقافة حتى يومنا هذا لارتباطها، ربما، بأكثر النزوعات النفسية هياجاً لدى الإنسان في رغبتهِ الجامحة لحيازة القوة وفرض هيمنتهِ، سواء في مجاله الشخصي أو في المجال العام عندما يكون حاكماً مثلاً.

وتأسيساً على ترادف فكر القوة مع فكر الهيمنة وما ينتج عن هذا الترادف من عنفٍ في الوسائل لبلوغ الغايات، فإن تداخلهما يفقد مفعوليته في غياب ثقافة تبرّر وتسوّغ وتسوّق إلى الوعي الجمعي "شرعية" استخدام القوة وفرض الهيمنة، وبالتالي فقد قاد كلاهما وبالضرورة إلى خلق ثقافة العنف التي مكثتْ مقيمةً في العقل البشري لآلاف السنين بصفتها من خصال الرجولة والفروسية، لاسيما وأن القوة كانت تعني الحق في كثير من الأحيان. فالقوة هي حق الهيمنة والآخرون هم التابعون. وأريد من ذلك حصر القول في أن القوة والهيمنة وامتلاك ناصية الحق هي الثلاثية التي نشأت ثقافة العنف في حاضنتها.

وقد شهدت جميع بقاع العالم على مر العصور تعبيراً صارخاً عن شيوع هذه الثقافة بدءاً من الحضارات الأولى في وادي الرافدين عندما كانت كل امبراطورية جديدة تقيم مجدها على أشلاء الأمبراطورية السابقة بالغزو والتدمير، كما كانت التعبيرات الثقافية لكل من هذه الامبراطوريات الحضارية تمجّد هذه الثقافة، ولعلّ أكثرها عنفاً اللوحات الآشورية التي كانت تجسّد سلخ جلود الأعداء وتسميل عيونهم. كما أُستخدمتْ الثقافة كعنصر دعائي وتبريري لترجيح جدوى العنف في العقول. ففي منتصف القرن الرابع عشر قبل الميلاد، حينما كان الآشوريون يتحدون البابليين على السيادة، فقد جلبوا معهم الترانيم والقصائد البطولية الحربية. ويلاحظ فيليب تايلور "أن الإمبراطورية

الآشـورية اسـتخدمت في الدعايـة للحـرب أسـاليب أكـثر ثـراءً مـما فعلـت الإمبراطورية البابلية، وخصوصاً الملاحم الشعرية التي تمجّد الملـوك وحـروبهم، أمثال الملك أداد نيراري الأول (1275-1307 ق.م) الذي ألّفَ بنفسه قصيدة من 700 سطر لتمجيد حروبه مع الكاسـيين. ومـن منتـصف القـرن الـسادس قبـل الميلاد، يصف نقشاً على أحد جدران قصر الملك آشور ناصربال الثـاني في نينـوى كيف عاقب الملك الآشوري مدينة سورو المتمردة ثم ابتكر طريقة للتحذير من أية ثورات أخرى:

لقـد بنيـت عمـوداً تجـاه بوابـة المدينـة، وسـلخت جلـود كـل رؤسـاء المتمردين وغطيت العمود بجلودهم، وعلقت بعض الجلود في العمود والبعض ألقيتها فوقه وعلى العصي والبعض علقـت عـلى الأسـياخ مـن حولـه، وسـلخت الكثيرين داخل حدود أرضي، ونشرت جلودهم على الجدران، وقطعـت أطـراف الضباط والضباط الملكيين الذين تمردوا ضدي، أمـا أهيـا بابـا (قائـد المتمـردين) فقد أخذته إلى نينوى. وسلخته هناك وعلقت جلده على جدران نينوى[1].

وربما تكون شريعة حمورابي هي المحاولة القانونية الأولى لإرسـاء أسـس ثقافة الـسلام أو في الأقـل تقييـد انفـلات ثقافـة العنـف. ولكـن طغيـان ثقافـة العنـف كـان مـستبداً بـالعقول وأكـبر مـن أن يُلجـم حتـى جـاءت الرسـالات السماوية لتضع أسساً أكثر شمولاً لتعزيز الميل نحو الـسلام في نفـوس المـؤمنين، كقول المسيح عليه السلام: (مَن صفعك على خدك الأيمن أدر له خـدك الأيـسر) أو في القـرآن الكـريم: (وإن جنحـوا للـسلم فـاجنح لـه)[2]. بَيْـدَ أن المـسيحيين والمسلمين أخذوا، من ديانتيهما كلَّ ما يبرّر لهم القـوة والعنـف والهيمنـة عـلى الآخرين. وقد شهدتْ العصور الوسطى تعبيرات مختلفة عن ثقافة العنف تبعاً

---

1 راجع: فيليب تايلور، قصف العقول، الدعايـة للحـرب منـذ العـالم القـديم حتـى العـصر النووي، ترجمة: سامي خشبة، سلسلة عـالم المعرفـة (256)، المجلـس الـوطني للثقافـة والفنون والآداب، الكويت، 1978. ص 36-39.

2 سورة الأنفال، القرآن الكريم.

لبيئة كل قوم. ففي الجزيرة العربية كان غزو قبيلة لقبيلـة أخـرى واسـتباحتها والاستحواذ على ممتلكاتهـا جـزءاً أصـيلاً مـن الثقافـة البدويـة وفي غيـاب كـلّي للرادع الديني.

كـما شـهدت أوروبـا في العـصور الوسـطى عنفـاً مركّبـاً يعكـس الثقافـة السائدة، إذ "كان ينظر إلى العنف بوصـفه جـزءاً لا يتجـزأ، بـل وضروريـاً، مـن الحياة اليومية"[1]. وقد أقام مركز غيتي في لوس أنجلوس معرضاً لصور العنف في القـرون الوسـطى في العـالم، خـلال الفـترة مـن 21 ديـسمبر 2004 - 13 مـارس 2005، لمقاربة ثقافة العنف ونفوذهـا وتأثيرهـا عـلى الحيـاة اليوميـة والدينيـة والسياسية في العصور الوسطى في المجتمع، وعرضَ رؤية لثلاثة مظـاهر للعنـف في العالم في العصور الوسطى: العنف في الحياة اليومية، والعنف في عالم الـدين، والعنف باسم الدولة[2].

ثقافة العنف في العصر الحديث

مـذ دخـل العـالمُ عـصرَهُ الـصناعي حـدثَ سـباقٌ محمـوم بـين البلـدان المتقدمة علمياً وصناعياً لاستثمار منجـزات التقـدّم في مجـال تطـوير القـدرات الحربية. وجرى في العصر الحديث (في القرنين التاسع عشر والعشرين) تـصعيد لقيم العنف في ثقافة المجتمع بموازاة التقدم العلمي السريع، ما جعلَ الثقافـة، بمختلـف تمظهراتهـا وتعبيراتهـا، الحاضـنة الأكـبر لآليـات إنتـاج فكـر أو ثقافـة العنف. وقد شهدت الولايات المتحدة تحديداً، وأوروبا عموماً، منذ أواخر القرن التاسع عشر، عملية منظّمة لإنتاج وإعادة إنتاج الوعي عبر جملة من العنـاصر

1 Maureen McGlynn ،Exhibition explores culture of violence as a fundamental part of daily life in the medieval world ،November 10 ، 2004 ،http://www.getty.edu/news/press/exhibit/imagesofviolence.htm

2 Ibid.

مكّنت هذه الدول من السيطرة والتحكّم بالوعي الجماعي بما يخدم مصالحها، وتحديداً في حشد الرأي العام خلف قرار الحرب، التي تعتبر أفظع أشكال العنف. ويبيّن لويس ألتوسير Louis Pierre Althusser [1] في مقاله "الإيديولوجيا وأجهزة الدولة الإيديولوجية"، الذي نشرَه عام 1970 في مجلة La Pensée، أوجه الاختلاف بين الأدوات القمعية للدولة، مثل الجيش والشرطة، والتي تمارس إكراهاً مباشراً، وبين الأجهزة التي تؤدي وظائف إيديولوجية، وتُدعى أجهزة الدولة الإيديولوجية (المدرسة، الكنيسة، وسائل الإعلام، والأسرة.. وسواها) والتي تخفي الطبيعة الاستبدادية للعنف تحت قناع "الشرعية"[2]. ويمكننا هنا أن نشير بإيجاز إلى الحقول التي تُغرس فيها ثقافة العنف:

(أ) التقاليد والتربية

إذ تحمل تقاليد مختلف المجتمعات قيم الافتخار بحيازة القوة التي تتوازن سايكولوجيا الجماهير بحضورها، فلا أحد يريد أن يكون ضعيفاً أو من قومٍ ضعفاء. وتعريف الضعف هنا مسألة نسبية يمكن تجسيدها من خلال الشعور بهيبة القوة التي تعني ضمناً وجود طرف آخر يشعر بالرهبة حيالك، أو وجود طرف آخر قوي تريد الهيمنة عليه. ولأن القوة وصنْوَها الهيمنة تتدرّعان بالعنف بغية التحقّق، إذا لم تجدِ الأساليب الناعمة، يبدو الإنسان وكأنه مجبول على خيار العنف بعد أن أرضعتْهُ التقاليد هذا الميل مبكراً. فقد كانت القوة (ورديفها العنف بطبيعة الحال) هي النموذج الأكثر تسويقاً وتأثيراً في حكايات وقصص الثقافة الشعبية بدءاً من أحاجي الجدّات. وإلى جانب التقاليد تؤدي التربية الأسرية دوراً حاسماً أيضاً في هذا الاتجاه إذ لا يكل غالبية

---

1 لويس بيير ألتوسير (1918-1990)، فيلسوف ماركسي، ولد في الجزائر ودرس في فرنسا حتى أصبح أستاذاً في الفلسفة.

2 راجع: أرماند ماتيلار & ميشيليه ماتيلار، نظريات الاتصال، ترجمة أديب خضور، سلسلة المكتبة الإعلامية، الناشر أديب خضور، دمشق 2003، ص 102- 103.

الآباء عن تلقين أبنـائهم دورساً في ضرورة أن يكونـوا عـلى شـجاعةٍ في ميـادين الحياة. والشجاعة، غـير الفروسـية، فهـي تعنـي جوهريـاً القـدرة عـلى الـبطش بالخصم بأية طريقة كانت.

(ب) الإعلام الصحفي

يعتبر الإعلام واحداً من أكثر الفضاءات ترويجاً للعنف من خـلال قدرتـه الفائقـة عـلى تبريـر الحـروب بدرجـة أولى، والتأليـب عـلى ارتكـاب العنـف في تغطيته لبعض الأحداث، وعرض صورة الحرب كما لـو أنهـا مـشهد تلفزيـوني لا غير دون دماء حقيقية، وذلك لتمسي الحرب مشهداً عابراً لا يستحق الاحتجـاج وإنما يثير البهجة والتعاطف. فالجمهور في الـدول المتقدمـة، وخاصـة الـشباب، "تُعرض عليهم صورة الحرب بشكل تبدو معه الحرب بعيدة عنهم، لا تؤثر على مدنهم وقراهم، بينما يُحاسب الأشرار من قبل القنابل الذكية والـصواريخ التـي تنطلق بمجرّد الضغط على زر من طائرة متطورة لينتج عن الفعـل تفجـيرات لا تُرى إلا على شاشات المراقبة فقط. وبعبارة أخرى، فإن الإدراك الذي تم إبداعه هو أن الحرب تمر بسهولة. وهذا ما كان من الملامح الرئيسة للتغطية الإعلاميـة للحروب التي شنتها الدول الغربية في العراق، ويوغسلافيا، وأفغانستان"[1]. فقـد غُطيتْ حرب الخليج الأمريكية الأولى 1991/90 إلى حد كبير بدون صور، وقـام صحفيون مدمجون في حرب غزو العراق باختيار صور لا تـسلّط أي ضـوء عـلى النتائج المدمرة للاستراتيجية الرقمية وبث الحرب وأسلحتها غـير المرئيـة غالبـاً[2].

---

1 Sergey Batsanov ،Culture of violence discussion points for isodarco winter course ،8-15 January 2006 ، http://www.isodarco.it/courses/andalo06/paper/andalo06_Batsanov-paper3.pdf

2 Kati Röttger ،Alexander Jackob ،A. Who Owns the Images? Image Politics and Media Criticism in Theater: A Separation of Powers. *Image* [&] *Narrative* [e-journal] ،18 (2007). http://www.imageandnarrative.be/thinking_pictures/rottger_jackob.htm

ويرى كارل ويركميستر Werckmeister Karl[1]: أن تكنولوجيا صورة الفيديو الالكترونية، سراً وبعيداً عن الأنظار، تتلاعب بالمجتمع وتصنع الحرب، تحدّد التغيرات وتدمّر الواقع، فضلاً عن ثقافة الصورة التي تُنتج أكثر وأكثر لالتقاط نظرة على هذا الواقع الرهيب، لتستعيض عن الصور بالقصص الرمزية وانعكاسات الشك[2]. وكما يؤكد مؤلفا كتاب "من يملك الصور؟"[3]: "لابد من فهم صور العنف على أنها إحالة واضحة إلى العنف الكامن وغير المرئي لوسائل الإعلام التي تنقل هذه الصور"[4].

(ت) السينما والتلفزيون

لا يتجشّم المرء كثيراً من العناء ليلاحظ بعين الباحث أن السينما والتلفزيون يتحملان المسؤولية الأولى في صناعة الميل نحو العنف في نفوس المشاهدين، وبخاصةٍ الأطفال والشباب، ولا يتردد أي مشاهد لقناة MBC2، على سبيل المثال، عن القطع بأنها مؤسسة لتسويق ثقافة العنف من خلال إصرارها على عرض الأفلام الأمريكية (الأمريكية فقط) التي لا تعرض غير القتل والجريمة[5]. وهذا يعيدنا إلى مربط الفرس، أعني السينما الأمريكية التي اشتغلت في هذا الاتجاه مبكراً. ففي كتابه "ظهور وسقوط الملاهي العامة"، يخبرنا ديفيد ناساو David Nasaw[6] بأن مخاوف مماثلة حول أثر الصور المتحركة على العقول الانطباعية للأطفال برزت في أفلام العقد الأول، إذ وجدت الجمعية الإنسانية في ولاية أوهايو من خلال مشاهدتها لـ 250 فيلماً تم عرضها

---

1 باحث ألماني، يحيل النص إلى كتابه (تأثير ميدوزا- استراتيجة الصورة السياسية، 2005).

2 Ibid.

3 Kati Röttger، Alexander Jackob.

4 Ibid.

5 ويشمل هذا التوصيف قنوات فضائية عربية وأجنبية لا حصر لها.

6 أستاذ التاريخ الثقافي الأمريكي في جامعة كولومبيا، من مؤلفاته: ظهور وسقوط الملاهي العامة وأطفال المدينة.

عـام 1910، أن 40%[1] مـن هـذه الأفـلام "غـير صـالحة لعيـون الأطفـال"[2]. ولأن الأطفال يتأثرون باستمرار بالبيئة المحيطة بهم، فإن التلفزيون والسينما يـؤثران على الأطفال يومياً لأنهـما جـزء مـن بيئـتهم: أي أن الأطفـال يُربـون مـن قبـل وسائل الإعلام[3]. ووفقا للاحصاءات الحكومية[4] في الولايات المتحدة، فإن 70٪ من مراكز رعاية الطفولة تستخدم التلفزيـون خـلال اليـوم العـادي. وفي كـل عـام، يقضي الطفل في المتوسط 900 ساعة في المدرسـة ومـا يقـرب مـن 1023 سـاعة أمام جهاز التلفزيـون "[5]. وجعلـت أفـلامُ الكـارتون الأطفـالَ أكـثر قبـولاً نفـسياً لمشاهد العنف بقدر ما نمّت في دواخلهم ميلاً لارتكاب أعمال العنف في مرحلة مبكرة من أعمارهم، حتى وإن تـم التعبـير عـن ثقافـة العنـف هـذه بواسـطة شخصيات كرتونية مضحكة. ولعلّ هذا الإضحاك هو أخطر مـا في الأمـر عنـدما يتم استدرار الضحك الطفولي على مشاهد قتل وإراقة دماء واسـتخدام أسـلحة مميتة، مثل المسدس والسكين.

وقد أشار تقرير حول العنف والشباب أعدته لجنة الشباب والعنـف في الرابطـة الأمريكيـة لعلـم الـنفس إلى أن العنـف عـلى الـشاشة يلهـم ويـسهّل العدوانية لدى بعض الأطفال. وبعد مشاهدة برامج العنف، يـصبح الكثـير مـن الأطفـال عـدائيين، ينـاكفون بعـضهم بعـضاً، وتتراجـع عنـدهم روح التعـاون، ويصبحون أكثر خوفاً، وأقل حساسية. ويخلص التقرير إلى أن "مـستويات أعـلى من مشاهدة العنـف عـلى شاشـة التلفزيـون تـؤدي إلى زيـادة قبـول المواقـف

---

1 لا شكّ إن هذه النسبة (40%) قـد ارتفعـت إلى معـدلات مخيفـة بعـد مـضي قـرن مـن الإنتاج المتقدّم للسينما الأمريكية التي سيطرت به على صـالات العـرض في العـالم كلـه وأثّرتْ تأثيراً بالغاً على اللاوعي الجماعي العالمي.

2 Gitlin، Ibid.

3 Ibid.

4 www.fedstats.gov

5 Off the deep end ،English 106 ،17 April 2008 ، http://web.ics.purdue.edu/~ehoman/researchpapersample.pdf. ،17 April 2008.

العدوانية وزيادة السلوك العدواني"[1]. وفي استطلاع أُجريَ عام 2002 شملَ 707 أطفال عبر زمن امتدَّ لسبعة عشر عاماً، وجدت مؤسسة العلماء الدولية أن "الشباب الذين شاهدوا التلفزيون لأكثر من ساعة واحدة يومياً أكثر عرضة لارتكاب أعمال العنف في السنوات اللاحقة من المراهقين الذين شاهدوا أقل[2]. ووجدَ الاستطلاع أن 67٪ من هؤلاء المراهقين ينفقون أكثر من ساعة يومياً في مشاهدة التلفزيون، ويكرّس معظمهم أقل من ساعة في القراءة والقيام بواجباته المدرسية، الأمر الذي يعكس مدى سيطرة التلفزيون على حياة شاب بما يؤدي إلى حرمانه من ممارسة الأنشطة خارج المنزل[3].

وكان الطبيب النفسي الشهير، إريك إريكسون Erik Erikson[4]، طوّر نظرية التطور الإخلاقي التي يقول فيها إن الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين عشرة إلى ستة عشر عاماً يكونون في العمر "الذي يواجهون فيه أسئلة الذات: مَن هم، وماذا يريدون، والى أين هم ذاهبون في الحياة"[5]. وهذا يعني أن أفلام السينما وبرامج التلفزيون ووسائل الإعلام الأخرى تساهم في صياغة الأجوبة على أسئلة شاب غر بخصوص تحديد هويته وميوله ووجهته في الحياة دون أن تكون ثقافة العنف بعيدة عن كل ذلك.

وهنا لا بدّ من التساؤل: ماذا تعطي صورة العنف نفسياً للمشاهد المنفعل بمشاهدتها؟ أعتقد شخصياً: إذا كان المشاهد قوياً، من ناحية السلطة

---

1 Todd Gitlin ،Imagebusters: The Hollow Crusade Against TV Violence ، *The American Prospect* ،No. 16 ،Winter 1994.

2 Off the deep end، Ibid

3 Ibid.

4 إريك إيريكسون (1902-1994)، عالم نفس ألماني- أمريكي، ولد في فراكفورت لأبوين دانماركيين، عُرف بنظريته حول التطور الاجتماعي للإنسان، التي تقول بأن الجريمة عملية دينامية تتأثر بالطباع الشخصية والتجربة الاجتماعية، وتبحث هذه النظرية في الأسباب النفسية الجذرية للجريمة. وقد ذاع صيته لاستحداثه تعبير "أزمة الهوية".

5. Ibid.

أو جسمانياً، فإنه يتمتع، في اللاوعي، بمشاهدة صورة قوته وهي تتجلى خارج الحدود التي يقبلها واقعياً. وإذا كان ضعيفاً، فإنه يتقمص صورة العنف متحرراً من فضاء صورةِ ضعفهِ التي قبلَها واقعياً رغماً عنه. إن ثقافة العنف التي تسوّقها مختلف التعبيرات الفنية في الإعلام والسينما والتلفزيون تؤدي إلى تطويع الممانعة النفسية نحو قبول العنف. وهكذا تهشّم صورُ العنف، بمرور المشاهدة، آلياتِ الدفاع النفسية والأخلاقية والثقافية للمشاهد، الشاب خصوصاً، وتنتقل به تدريجياً إلى نفسية العنف وثقافة العنف. وفي هذا السياق يؤكد جون جاكمانJohn P. Jackman[1] "إن العنف الغرافيكي للصور المرئية ذو تأثير هائل. وعلماء النفس الذين تناولوا هذه القضية يرون أن لها مفعول الاضطرابات النفسية. فالصورة الساحقة تعطل آليات الدفاع البدائية في أجسامنا، إنها تسيطر على الدفاعات التي نستخدمها عادة للحفاظ على أنفسنا في مأمن من الرعب والفوضى، وتغرس نفسها بقوة في العقل سريعاً مثل لقطة، صورة من الرعب لا تعود مرتبطة بالعقل"[2].

العنف اللغوي

كما لا شيء في هذا العالم يمكن أن يحدث دون جهد ألسني، كذلك هي ثقافة العنف، وبشكل أكبر، تنبني بأدوات لغوية. فالعلاقة بين العنف واللغة

---

1 جون جاكمان، المدير التنفيذي لمؤسسة كومنيوس، وهي مؤسسة مستقلة غير ربحية تكرس جهودها لتعزيز الأخلاق والقيم من خلال وسائل الإعلام.

2 John P. Jackman، Images of Violence Warp Young Mind، Winston-Salem Journal on April 28، 1999، http://changingchannels.org/pages/articles/editorials/images-of-violence.php

"تنغرس في سياق السلطة"[1]. وإن الشكل السائد من أشكال العنف الألسني في وسائل الإعلام الجماهيري والديمقراطية، هو "المصادرة الدلالية للمعارضة بمنع المحكومين من إستخدام ناجح للغتهم يستطيعون من خلاله بناء قوة مضادة"[2]. والعنف، بمفهوم أشمل، قضية اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية، منغرسة في اللغة. فاللغة تعمل بمثابة خريطة توصيل للواقع من خلال الاتصالات اليومية؛ بحيث يصبح العنف منغرساً في الواقع[3]. وغير بعيد عن ذلك، يتحدث السوسيولوجي الفرنسي بيير بوردو Pierre Bourdieu[4] عن اللغة والقوة الرمزية، في أنّ تصرفات الناس، من لكنات لهجاتهم إلى ردود أفعالهم على أشكال رمزية، تعكس التجسيد المادي لتجاربهم. وإذا كان الإنسان هو ما يشعر به، فإن البحث حول العنف الرمزي سيأخذ أهمية خاصة بالنسبة للأفراد والمجتمع الذي يشكّلُهُ هذا العنف[5].

---

1 Violence through language- Rhetorics of wounding speech ،Annual Conference of the Sonderforschungsbereichs 447 Kulturen des Performativen ،Freie Universität Berlin ،Institut für Theaterwissenschaft ،9-11 November 2006 ،http://www.sfb performativ.de/pdf/annual_conference_2006.pdf

2 Clemens Knobloch ،"Language as Violence" ،Lecture Series ،The power of language 2006 ،P. 12 ،http://www.the-power-of-language.com

3 Language as violence ،Violence as language ،Tig Magazine ،United Nations Educational ،Scientific and Cultural Organization ، http://www.tigweb.org/express/magazine/lvvl.pdf

4 أنثروبولوجي فرنسي (1930-2002)، وكاتب سياسي معروف، ومن الرموز السياسية للحياة الثقافية الفرنسية حتى أصبح مرجعاً ثقافياً للحركات المعارضة لليبرالية الجديدة والعولمة. من أبرز مفاهيمه: الرأسمال الرمزي والاجتماعي والثقافي، ومفهوم الحقل (مثل حقل الثقافة)، ومفهوم العنف الرمزي.

5 Jay L. Lemke ،Violence and Language: The signs that hurt ، http://www.columbia.edu/cu/21stC/issue-1.2/Language.htm.

وبرزت اللغة دائماً بصفتها سلاحاً في الحروب والصراع من أجل الهيمنة الذي غالباً ما يتخذ شكلاً عنيفاً. وقد أظهرتْ روبن تولماتش لاكوف Roben Tolmach Lakoff[1]، أن الصراع من أجل السلطة والموقع في نهاية القرن)العشرين("كان يجري بمثابة حرب على اللغة. فالسيطرة على اللغة هي أساس جميع السلطات ولذلك تستحق القتال من أجلها"[2]. وتؤكد لاكوف على أن "القصص الإخبارية تعكس حربَ اللغة[3]. فاللغةُ تدخل كطرفٍ حاسم في علاقات القوة و"القوة غالباً ما ترتبط باللغة"[4]، وعندما "يسيطر المرء على اللغة، يسيطر على التفكير. وفي سوء استخدام اللغة سوء استخدام للقوة"[5]. ويصل الأمر بالكاتب راي هارلو Ray Harlow[6] إلى حدِّ القول بأن اللغةَ تنظيمٌ إرهابي:

نسمّي اللغة تنظيماً إرهابياً لتصوير التأثير الواقعي للغة على المواطنين، خصوصاً في أوقات الحرب. اللغة، مثل الإرهاب، تستهدف المدنيين وتولّد الخوف للتأثير بالتغيير السياسي. عندما يستعمل زعماؤنا السياسيون ووسائل إعلامنا مصطلحات مثل أنثراكس، تهديد إرهابي، مجانين، وأسلحة بيولوجية،

---

1 روبن تولماتش لاكوف، بروفيسورة في الألسنيات بجامعة كامبردج، عُرفت ببحوثها الألسنية عن العلاقة بين اللغة والجنس (البشري)، كما درست في السنوات الأخيرة الصلة بين سياسة اللغة ولغة السياسة. أكثر مؤلفاتها شهرةً، كتابها: Language and Woman's Place،، في حقل الألسنية السوسيولوجية. ومن مؤلفاتها الأخرى: The Language War. University of California Press 2000

2 Roben Tolmach Lakoff ،The Language War ،University of California Press ،2001 ،P. 107.

3 Ibid.

4 Roderick P. Hart، *Sharon E. Jarvis*، William P. Jennings and Deborah Smith- Howell، Political Keywords، Using language that uses US، Oxford University Press، New York، Oxford، 2005، P. 1.

5 Sheila Gribben Liaugminas ،How the Media Twist the News ، http://www.catholiceducation.org/articles/media/me0032.html

6 ألسني مختص باللغة الماورية، أستاذ في جامعة ويكاتو وله أكثر من عشرين مؤلفاً.

يظهر نوعٌ محدّد من الخوف، عمداً أو عن غير قصد. كلُّنا مستهدفٌ من قبل هذا النوع من اللغة، وكلّنا نتأثر به إلى حدٍّ كبير[1].

واللغة هنا، كما في مجاز هارلو، إرهابية لأنها تبث الذعر في النفوس لتصنعَ الخوف لأغراض سياسية، وتحديداً الحرب. ففي أيّما حرب حديثة لم يحدث للمدافع والطائرات أن أطلقتْ قذائفَها إذا لم تكن قذائفُ اللغة قد سبقتْها إلى الهدف نفسه، فالحرب في أصلِها لغويةٌ لأن الأسبابَ والمبرّرات والخطابَ الحشدوي وحملاتِ الدعايةِ والإعلام تمثّل كلّها جهوداً ألسنيةً في الطريق إلى ميدان المعركة. وإذا كانت هذه الأطروحة تنطبق على جميع الحروب الحديثة فإنَّ اللغةَ في حالةِ غزو العراق تكاد تكون الحربَ نفسها. وفي هذا الصدد تقول أنابيل لوكين[2] Annabell Lukin:

الإعلان النهائي من قبل الولايات المتحدة بأنهم لم يتمكّنوا من العثور على أسلحة الدمار الشامل التي أعطت الأساس المنطقي لغزو العراق، يدعونا لمراجعة حجم الجهودِ التي بُذلِتْ لشنِّ الحرب من خلال الكلام. وبينما نفكّر غالباً بالحرب في مظهرها الفيزيائي - حركة القوات، الآليات، الطائرات المقاتلة وهكذا - فإنَّ الحربَ تكون ممكنةً من خلال اللغة. ولشنِّ الحرب، يجب أن يُعرَّفَ العدو وتُبرّر التكاليف الإنسانية والاقتصادية التي تتطلّبها الحرب. إن هذه الأنواع من الأفعال ليست فيزيائية بل "سميولوجية". إنها أعمال المعنى[3].

---

1 Ray Harlow، *Some languages are just not good enough*، within: (in): Language Myths، Edited by Laurie Bauer & Peter Trudgill، Penguin Group، 1998، P. 2.

2 لوكين، باحثة في مركز اللغة في الحياة الاجتماعية التابع لمعهد الألسنيات بجامعة ماكوري. وقد أشرفت على مشروع بحثي جديد لتحليل الأسلوب الذي تمّت به تغطية غزو العراق من قبل وسائل الإعلام العالمية والأسترالية. ويعني التوصيف الفيزيائي هنا: القوات والمعدات والأسلحة التي تستخدم في الحرب.

3 Annabelle Lukin، *Talking up a war*: *Bush's rhetoric exposed*، On Line Opinion، Australia's a – journal of social and political debate، 24/1/2005

وقد وصف راي هارلو الكيفيةَ التي خُلِقَ بها مزاج الحرب إعلامياً عبر ربط اللغة بالعنف ربطاً يعمل في الأقل بطريقتين تتوحّدان لخلقِ دائرةٍ لا نهائية من التبرير:

بدءاً، تساعد اللغة على خلق مناخ تظهر من خلاله الحاجة لعمل عسكري جلية بنفسها. على الفور بعد الحادي عشر من سبتمبر، كان الصحفيون، "الموضوعيون" افتراضاً، يردّدون ما يقوله السياسيون والمثقفون: "الولايات المتحدة ليس لديها خيار غير الرد"، ليعطوا بذلك للحرب اللاحقة جوّاً من الحتمية. ويزود مسؤولو الإدارة والمعلِّقون العمليةَ نفسها بتعليقات مشابهة: "يجب أن نرد بقوة على الإرهاب" أو "إذا لم نفعل شيئاً سوف نشجّع على إرهاب أكثر"[1].

وبمنظورٍ أشمل يصف هارلو دور اللغة في صناعة العنف وثقافته:

من الفظائع التي ارتكبت ضد الأمريكان الأصليين إلى قتل المعارضين السياسيين في الاتحاد السوفيتي إلى تدمير مركز التجارة العالمي، والآن قصف أفغانستان - أيّ عمل من العنف السياسي يرتبط بشكل أساسي باستخدام اللغة/.../ إن اللغة التي تشكّل الرأي العام هي اللغة نفسها التي تحرق القرى، تحاصر السكان، تقتل وتشوّه الأجسام الإنسانية، وتترك الأرض مخدّدةً بحُفَرِ القنابل ومليئةً بالألغام الأرضية[2].

وذات يوم قُتلَ ثلاثة مراهقين فلسطينيين بنيران دبابة اسرائيلية بينما كانوا يسيرون إلى منازلهم بعد مباراة كرة قدم في غزة. أرسل الجيش الإسرائيلي جثثهم إلى آبائهم وقد كتبَ عليها: "الإرهابي رقم 1" و"الارهابي رقم 2" و"الارهابي رقم 3". وخلال التحقيق بالحادث، قال قائد الدبابة الإسرائيلية إنه شاهد "تحركات مريبة" وأطلق النار قبل أن يعرف من هم تماماً. المراهقون

---

1 Harlow، Ibid، P. 8.

2 Ibid ،P. 7.

الثلاثة أصبحوا بعد ذلك كما دعاهم متحدث باسم الجيش الاسرائيلي "وفيات نافلة" "superfluous deaths"[1]. هكذا هو الأمر، بالنسبة للإسرائيليين، مجرّد لغة تبريرية وتضليلية في الحالين: في القتل وفي تبرير القتل.

بعد كل هذا العنف اللغوي الذي تزدحم به ثقافة العنف انتبهت اليونسكو إلى دور اللغة في صناعة العنف لتنظّم في الفترة من 9 إلى 12 أغسطس 2004 منتدى لاستكشاف تعابير وإدراكات العنف عن طريق اللغة. وقد عُقد المنتدى في برشلونة كجزء من مهرجان الشباب العالمي الثالث تحت شعار "اللغة كعنف، والعنف كلغة"، وكان هدفه استكشاف "لغة بديلة للعنف"، ولا سيما من خلال الفنون والثقافة"[2]، إذ تناول المشاركون في المنتدى تصوّر الشباب للعنف الذي يتعرضون له في المجتمع، والتعبير عن العنف من قبل الشباب في مواجهة بيئتهم الاجتماعية، مع الاهتمام بالمفهوم الرئيس للغة. وقد تعامل المنتدى مع العنف بوصفه شكلاً جوهرياً للغة[3].

ولا ريب أن ثقافة العنف مرتبطة جدلياً بالعنف الثقافي، إذ شهد التاريخ الحديث، تحديداً، تورّطاً مباشراً أو غير مباشر من قبل الثقافة وآلياتها في صناعة العنف بجميع أشكاله. فالثقافة التي يُنظر إليها على أنها نقيض للعنف، لا تبدو تماماً كذلك وهي في نظر فرانسيس باركر[4] Francis Barker "لا تقف بالضرورة معارضةً لعدم المساواة السياسية والظلم الاجتماعي، ولكنها

---

1 Holger Jensen ،The Language of Violence ،Rocky Mountain News ، March 7 ،2002.

2 Language as violence ،Violence as language ،Tig Magazine ،United Nations Educational ،Scientific and Cultural Organization ، http://www.tigweb.org/express/magazine/lvvl.pdf.

3 Language as violence، violence as language ، UNESCO Youth Forum، www.commondreams.org.

4 بروفيسور في جامعة شيكاغو.

قد تكون متواطئة مع الممارسة القمعية للسلطة[1]. ونؤمن أيضاً بأن لغة ثقافة العنف تتقدّم الصفوف في الحروب، إذ غُزيَ العراق لغوياً دون أن يكون لهذه اللغة أي أساس من واقع. وإن هذه اللغة تساهم بشكل مباشر في صناعة الدكتاتور وتسوّغ قمعَهُ. فما استفحلتْ الأنا المستبدة لدى الرئيس العراقي السابق صدام حسين "لو لم يرَ مفكرين وكتاباً وصحفيين ينظّرون حول عبقريته، وشعراءَ يدّبجون القصائد في تأليهه، ورسّامين يتبارون لرسم صورته، ونحّاتين يعتاشون على صناعة تماثيله، وسينمائيين يخرجون أفلاماً عن نضاله، وروائيين يسردون قصة حياته" [2].

وفي كتابه "العنف الثقافي" يقدّم جوهان غالتنغJohan Galtung [3] هذا المفهوم (أي العنف الثقافي) استكمالاً لمفهومه عن "العنف البنيوي"[4] عام 1969. يُعرّف غالتنغ العنف الثقافي كمظهر من مظاهر الثقافة التي تُستخدم

---

1 *Francis Barker, The Culture of Violence, Essays on Tragedy and History, The University of Chicago Press, 1993*

2 علي ناصر كنانة، حفاة العولمة، قراءة نقدية لقضايا الواقع العربي، دار الرحاب الحديثة، بيروت، 2004، ص 280.

3 جوهان غالتنغ، (المولود في24 أكتوبر 1930)، سوسيولوجي نرويجي، يعتبر أحد رواد دراسات السلام والصراع.

4 العنف الهيكلي، وهو التعبير الذي استخدم لأول مرة في الستينيات ، وقد أُسندَ إلى يوهان غالتنغ، ويدل على شكل من أشكال العنف الذي يتوافق مع الطرق المنهجية حيث البنية الاجتماعية أو المؤسسة الاجتماعية تقتل الناس ببطء من خلال منعهم من الحصول على احتياجاتهم الأساسية. العمر يقل عندما يُسيطر على الناس اجتماعيا ويُقمعون سياسيا ، أو يُستغلون اقتصاديا. العنف الهيكلي والعنف المباشر متعاضدان إلى حد كبير. العنف الهيكلي ينتج الصراع حتما ، وغالبا ما ينتج العنف المباشر بما في ذلك العنف الأسري والعنف العنصري ، وجرائم الكراهية ، والإرهاب ، والإبادة الجماعية والحرب.

لشرعنة العنف بشكل مباشر أو بنيوي. فالعنف الرمزي[1] يُبنى داخل ثقافة لا تقتل أو لا تشوه مثل العنف المباشر أو العنف الذي يُبنى داخل البنية، ولكنه يُستعمل لشرعَنة أحدهما أو كليهما، كما على سبيل المثال في نظرية العرق الأرقى[2].

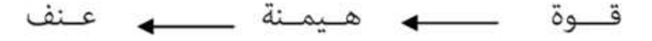
* * *

1 مفهوم العنف الرمزي قُدِّمَ لأول مرة من قبل بيار بوردو لتفسير الأشكال الضمنية اللاواعية غالباً للهيمنة الاجتماعية- الثقافية التي تحدث داخل العادات الاجتماعية اليومية وتحافظ على المواضيع الواعية. العنف الرمزي يحافظ على تأثيره من خلال سوء إدراك علاقات القوة الاجتماعية القائمة في قالب حقل معين.

2 *Johan Galtung, Cultural Violence, journal of peace, Research, Vol.27, No.3, 291-305 (1990) College of Social Sciences, University of Hawaii, Monoa.*

خاتمة

ومن خلاصة هذه الدراسة نتوصل إلى أن ثقافة العنف تقيم في العقول قادمةً من تجلّيات العنف في الثقافة عموماً بمعناها الواسع من الأحاجي والأساطير والعقائد والتقاليد والشعر وجميع وسائل الإعلام وألعاب الفيديو والسينما وسواها. كل هذه التعبيرات الشعبية والثقافية تساهم بقدرٍ أو بآخر في صناعة ثقافة العنف، سواء على المستوى الشخصي (سايكولوجيا الفرد) أو على المستوى الجمعي (سايكولوجيا المجتمع). وإذا كان بعض العنف قد نشأ في النفس الإنسانية نشوءاً لاواعياً عبر تاريخ أنماط السلوك الجمعي وتطور العقل البشري وحركة المجتمع في ميدان التقدم، فإن كثيراً من العنف قد تسرّبَ ثقافياً إلى نفوس الناس من خلال مشاهدتهم أو تفاعلهم مع التعبيرات الثقافية في القرنين الأخيرين. وهذا يعني أن الثقافة متورطة في استنبات واستيلاد كائنها المُسخ: "ثقافة العنف"، التي تعتبر مجالاً استراتيجياً غير مرئي لقوى الهيمنة من خلال دوافع المعادلة:



فالقوة تستدعي ميول الهيمنة، والهيمنة تحتاج مناخاً من ثقافة العنف للتحقّق. ولذلك فإن القوى ذات المصلحة تستنفر جميع آلياتها الخفية لتحقيق مآربها، أولاً عبر تسخين العنف الكامن في ثقافة المجتمع، وثانياً، إذا ما أخفقت، تلجأ إلى عناصر ثقافة العنف التي تم تسريبها إلى عقول ووجدان الناس عبر اشتغال طويل المدى، وثالثاً، إذا لم يجدِ لا هذا ولا ذاك فإنها تندفع نحو العنف المباشر. وعلى هذا الأساس، أُستحدِثتْ مفاهيم ثقافة العنف، أمثال: العنف الثقافي، العنف الرمزي، العنف البنيوي، العنف المباشر.

ولكي نواجه هذا البناء المتماسك والمدعوم من قبل قـوى لا تريـد لـه أن يتهاوى، يتعيّن علينا أن نبني ثقافة سلام مؤهلة لخوض الـصراع بـأدواتٍ قـادرة على هدم ثقافة العنف بالكفاءة ذاتها في القدرة على بناء ثقافة الـسلام. ولكـن من المهم دائماً أن نتذكر أنّ مَن يصنعون الحرب هم مَن يصنعون السلام، وهم القادرون على صناعة ثقافة العنف إذا شاءوا وصناعة ثقافة السلام إذا شاءوا.

المراجع والمصادر:

العربية

1. أرماند ماتيلار & ميشيليه ماتيلار، نظريات الاتصال، ترجمة أديب خضور، سلسلة المكتبة الإعلامية، الناشر أديب خضور، دمشق 2003.
2. علي ناصر كنانة، حفاة العولمة، قراءة نقدية لقضايا الواقع العربي، دار الرحاب الحديثة، بيروت، 2004.
3. فيليب تايلور، قصف العقول، الدعاية للحرب منذ العالم القديم حتى العصر النووي، ترجمة: سامي خشبة، سلسلة عالم المعرفة (256)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.

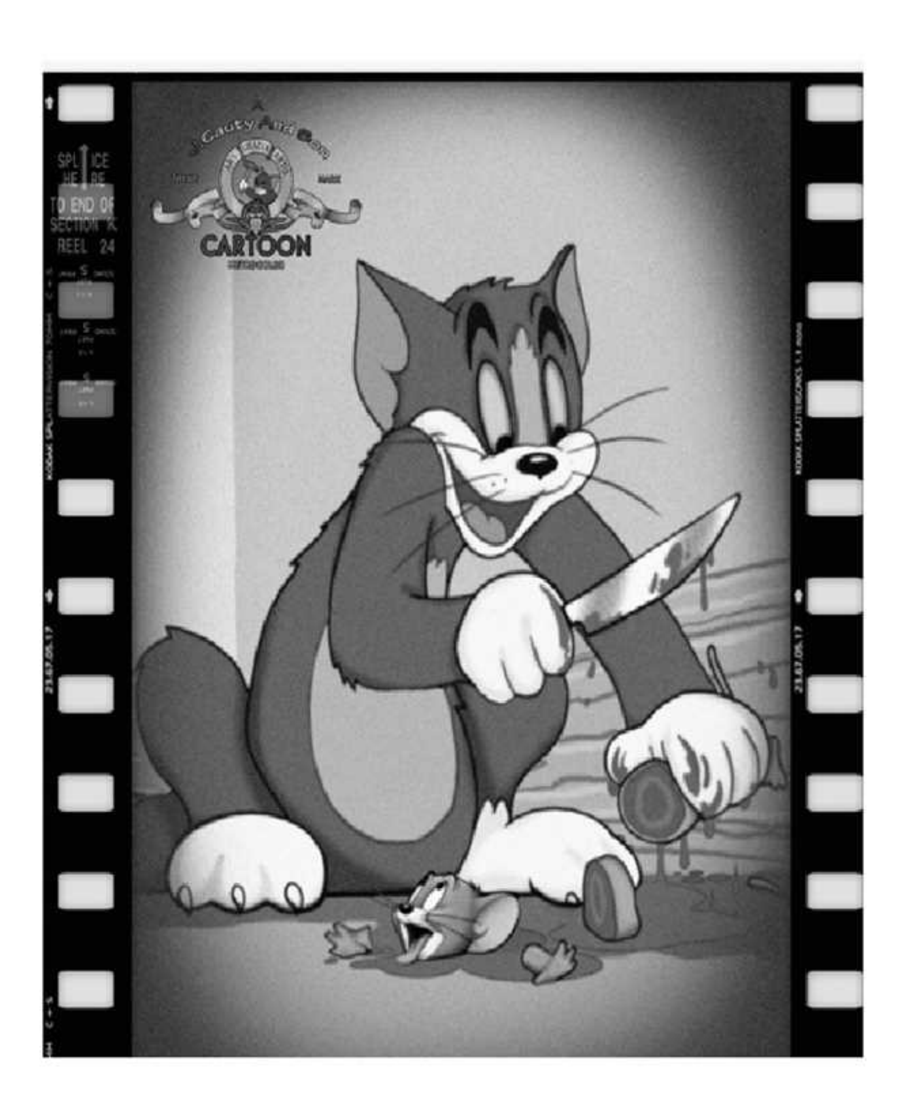
الأجنبية

1. Annabelle Lukin، Talking up a war: Bush's rhetoric exposed، On Line Opinion، Australia's a – journal of social and political debate، 24/1/2005
2. Clemens Knobloch، "Language as Violence"، Lecture Series، The power of language 2006.
3. Clemens Knobloch، "Language as Violence"، Lecture Series، The power of language 2006، P. 12، http://www.the-power-of-language.com
4. Francis Barker، The Culture of Violence، Essays on Tragedy and History، The University of Chicago Press، 1993.
5. Holger Jensen، The Language of Violence، Rocky Mountain News، March 7، 2002.
6. Jay L. Lemke، Violence and Language: The signs that hurt، www.columbia.edu/cu/21stC/issue-1.2/Language.htm.
7. Johan Galtung، Cultural Violence، Journal of Peace Research، Vol. 27، No. 3، 291-305 (1990،) College of Social Sciences، University of Hawaii، Manoa.
8. John P. Jackman، Images of Violence Warp Young Mind، Winston-Salem Journal on April 28، 1999.
9. Language as violence، violence as language، UNESCO Youth Forum، www.commondreams.org.

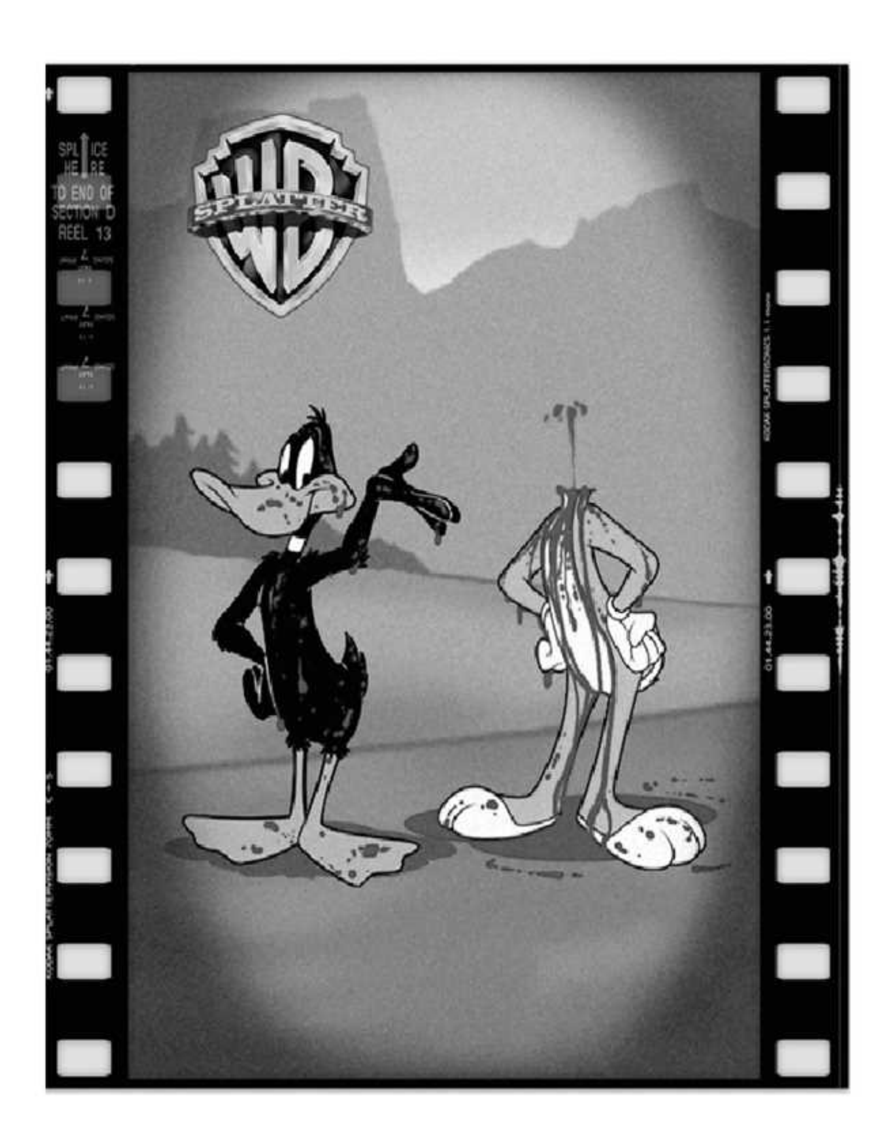
10. Language as violence، Violence as language، Tig Magazine، United Nations Educational، Scientific and Cultural Organization، http://www.tigweb.org/express/magazine/lvvl.pdf
11. Maureen McGlynn، Exhibition explores culture of violence as a fundamental part of daily life in the medieval world، November 10، 2004، http://www.getty.edu/news/press/exhibit/imagesofviolence.htm
12. Off the deep end، English 106، 17 April 2008، http://web.ics.purdue.edu/~ehoman/researchpapersample.pdf.، 17 April 2008.
13. Ray Harlow، Some languages are just not good enough، within: (in): Language Myths، Edited by Laurie Bauer & Peter Trudgill، Penguin Group، 1998.
14. Report on Media an Iraq war. Antony Lwstedt، IPI Report. www.globaljournalist.org/magazine.
15. Roben Tolmach Lakoff، The Language War، University of California Press، 2001.
16. Roderick P. Hart، Sharon E. Jarvis، William P. Jennings and Deborah Smith-Howell، Political Keywords، Using language that uses US، Oxford University Press، New York، Oxford، 2005.
17. Röttger، K. and Jackob، A. Who Owns the Images? Imae Politics and Media Criticism in Theater: A Separation of Powers. Image [&] Narrative [e-journal]، 18 (2007).
18. Sergey Batsanov، Culture of violence، http://www.isodarco.it/courses/andalo06/paper/andalo06_Batsanov-paper3.pdf
19. Sheila Gribben Liaugminas، How the Media Twist the News، http://www.catholiceducation.org/articles/media/me0032.html
20. Testimony of Danny Scheschter to World Tribunal on Iraq، Rom، Italy، 8/2/2005.
21. Todd Gitlin، Imagebusters: The Hollow Crusade Against TV Violence، The American Prospect، No. 16، Winter 1994.

22. Violence through language -Rhetorics of wounding speech، Annual Conference of the Sonderforschungsbereichs 447 Kulturen des Performativen، Freie Universität Berlin، Institut für Theaterwissenschaft، 9-11 November 2006، http://www.sfb performativ.de/pdf/annual_conference_2006.pdf
23. www.dictionary.com
24. www.fedstats.gov
25. www3.unesco.org/iycp/kits/uk_concept.pdf.




SPLICE HERE
TO END OF
REEL 24
CARTOON


SPLICE HERE
TO END OF SECTION A REEL 2
WB
SPLATTER
00.00.23.00
KODAK SPLATTERVISION 70MM C + 5
KODAK SPLATTERSONICS 5.1 mono


SPLICE
HERE
TO END OF
SECTION D
REEL 13
WB
SPLATTER


WB
SPLATTER
TO END OF
SECTION B
REEL 40

ثقافة الصورة.. خطاب لاختراق الوعي

تمهيد

لابدّ بدءاً من تحديد مفهوم الصورة في سياق مصطلح "ثقافة الصورة"، وتصنيف مفهوم الثقافة في علاقته بالصورة. فالثقافة هنا لا تعني ما يعنيه مفهوم الثقافة بشكل عام ومجرّد عن أي إلحاق توصيفي، وإنما تستمد أبعادها الدلالية من الحقول التي تسودها سلطة الصورة، مثل: الفوتوغراف، السينما، التلفزيون، الفيديو، الإعلان، الألعاب الإلكترونية، الصحافة، الكومبيوتر، والإنترنت. أي جميع الميادين التي تمنح الصورة مفهومها في فضاء التوجّه إلى المتلقّي.

ونظراً لتداخل المفاهيم في تناول موضوعٍ كهذا، يجدر التحديد أيضاً بأنه لا يمكن الحديث عن ثقافة الصورة بعيداً عن الانطلاق من فكرة العولمة، لأن ثقافة الصورة هي ثقافة العولمة، ففي خطابها (أي الصورة) تختبئ قيم العولمة التي يُراد تسويقها إلى الآخر، في أية بقعة من العالم أقام.

كما لا يمكن الحديث عن العولمة دون أن تخرج الولايات المتحدة الأمريكية من أفواهنا، لأن العولمة هي المسمّى المخادع للأمركة، طبقاً لدراسات كثيرة في هذا المجال، ومنها ما يصف به نعوم تشومسكي العولمة بكونها "عمق التطلعات الهيمنية للولايات المتحدة الأمريكية"[1]. وبالتداعي المنطقي فإن ثقافة الصورة هي الثقافة الأمريكية التي تريد العولمة نشرها في العالم من أجل

---

1 عبد الإله بلقزيز، العولمة والممانعة - دراسات في المسألة الثقافية، 2002 دار الحوار،اللاذقية، ص 22.

ترويض الوعي في مجالات التلقّي بغية تمرير قيم الأمرَكة، وهي قيم تندفع مدعومةً بخمسة أسلحة أساسية:

1. إمبراطورية إعلامية لا تضاهى في تأثيرها وانتشارها.
2. صناعات ثقافية متطورة تكاد لا تخلو من وجودها بقعة في الكون.
3. سيطرة إعلانية شبه مطلقة على أية مساحة ينبغي الإعلان فيها.
4. قوة عسكرية هائلة تنفرد بالهيمنة على العالم.
5. ضعف الآخرين وعجزهم عن المنافسة أو التصدّي.

وبعيداً عن التشعّب في تناول جميع هذه التلازمات وتداعياتها، سنقتصر في دراستنا على تاريخ ومستقبل ثقافة الصورة، وانعكاساتها على الثقافة المكتوبة، ومن حيث كونها مادة للغزو الثقافي.

ومن الموضوعي أن نقترح الاعتراف بثقافة الصورة لا أن نطنب في لغة الهجوم عليها دون أن نبحث في وسائل وبدائل المواجهة. ولكي نتصدّى للمشاكل القائمة والمحتملة الناتجة عن ثقافة الصورة ينبغي علينا أن نستوعب الظاهرة بدءاً بوعي الظاهرة والانهماك في دراسة منظومة إنتاجها والبحث في أنفسنا ومحيطنا وثقافتنا عن استعدادات تؤهلُنا لإنتاج بديل كثقافة مضادة أو موازية أو متفاعلة. أو كما قال ريجيس دوبريه: ليس من حقنا أن نرفض الأمر الواقع بشكل اعتباطي، وليس لنا أن نقبله بكل بساطة. لابدّ من اتخاذ موقف نقدي: نقبل العولمة إذا كنا سنتحكم فيها، ونرفضها إذا هي تحكمّت فينا لتقذف بنا في متاهات تمس قيم الحق والخير والعدل"[1].

---

1 بلقزيز، المصدر السابق، ص 23.

عندما وجد الإنسان نفسه عارياً في البرّية لم يكن ليعلم عن ملكاته شيئاً غير ما يتعرّف عليه بواسطة حواسه الخمس، فلم يدر إن تلك اللحمة المختبئة في جوف حلقه هي المفتاح لوسيلة اتصالية بالآخر أكبر من القدرة الإيمائية على محاكاة الطبيعة، ومن هنا كانت اليدان وتعابير الوجه هما أساس اللغة الإيمائية التي ساعدت أصوات الطبيعة والتنميط الصوتي للمدلولات على تطوّرها إلى مشافهةٍ مكّنتْ الإنسان القديم من التخاطب الذي أسّسَ بدوره للغةٍ دامتْ ردحاً من الزمن قبل أن يجد لها الناطقون بها وسيلةً علاماتية لتسجيل مضامينها. فكان أنْ عمدَ الإنسان إلى استخدام لغة المحاكاة – عبر علامات مادية - للدلالة على الشيء. فكانت لغة الصورة.

ولعلّ اللغة المسمارية في حضارة وادي الرافدين هي اللغة الصورية الأولى، حيث كانت الصورة هي الدال على المدلول، قبل أن يتوافق القوم على علامات أخرى للتعبير عن المادة والفكر، وهو توافقٌ أسّس للغة الكتابة في بدائيتها. "ربما كان اختراع حروف الكتابة مسؤولاً عن تغييب الأيقونة، وفي الوقت نفسه تقليص لغة الإيماء، باعتبارها جزءاً من الأيقونة، وبذلك تكون الطباعة قد أفقرت تواصلنا، وقمعت ثقافة الصورة. مع ملاحظة أن لغة الإيماء المرافقة للكلام الشفوي إما أن تغيّبَ الكلمات الملفوظة بالحلول محلها، كأن نهز الرأس بدلاً من قول نعم ولا، أو تغيّر معناها، أو تضعفه"[1].

وفي البلاد العربية انحسرت المكانة الثقافية للصورة مع التأسيس الفلسفي للغة العربية الذي تزامنَ مع الدعوة الإسلامية، عندما بادر الإسلام إلى تحطيم الأصنام التي كانت تمثّل النتاج الثقافي الصوري الوحيد في عمق الصحراء. فالصورة المرئية كانت غير مستحبّة قي الإسلام الذي لا يقبل فقهُهُ

---

1 د. عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرواية، الرابط:
http://www.nisaba.net/3y/studies3/Studies3/hyper.htm

صورة تنافس الصورة الغيبية للخالق التي يُراد لها أن تستحوذ على المخيلة الروحية للمؤمن.

وبموازاة غياب الصورة انتعشت بلاغة الكلمة كتابةً وخطابةً. ولعل "المبالغة في تقديس الموروث اللغوي في الثقافة العربية، هو ما يقلل من الإيمان بخطاب الثقافة التقنية القائم على الأداء"[1].

ويعبّر أحد الكتّاب عن قلقه من "أننا أمام مشكلة خطيرة جداً إذا ما بقيت أجيال الأمة العربية تستهلك ثقافة بصرية غريبة عنها كل الغرابة.. فالصور أبلغ من الكلام وأسرع انتشاراً وأكثر تعبيراً من أي خطاب آخر"[2].

إن عصراً جديداً يبدأ: عصر الثقافة الرقمية، عصر ما بعد الثقافة التناظرية - التماثلية القديمة التي عاش وفطر بها الإنسان منذ اختراع الكتابة. مثلما حدث في نهاية الثقافة الشفاهية القديمة، سيجد الإنسان نفسه في حاجة إلى تغيير نظرته ومفاهيمه، وبشكل جذري حياته[3].

وليس بوسع المرء أن يتجاهل تاريخانية الحدث، حيث إن ثقافة الصورة هي الخطاب التاريخي لعصر جديد: عصر العولمة. وكما وصَف ريجيس دوبريه هذا التحوّل بأنه مماثل "لانتقال العالم من العصور الوسطى إلى عصر التنوير، أو من الموجة الفلاحية إلى الموجة الصناعية، أو من الموجة الصناعية إلى الموجة المعلوماتية، وهي ذروة الحداثة"[4].

اختراق الوعي

---

1 قاسم حداد/ الشعر وجماليات المعرفة/ الرابط:
http://www.qhaddad.com/walaa/walaa-2-5.htm

2 محمد إشويكة في حوار مع مندوب صحيفة الرياض السعودية، 2003/7/26.

3 د.عبد العزيز غرمول، الثقافة العربية والتقانة، في مجلد "مستقبل الثقافة العربية في القرن العشرين"، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1998، ص171-172).

4 بلقزيز، ص 22، عبّر دوبريه عن هذا الرأي في لقاء جمعه بنخبة من المثقفين المغاربة بالمركز الثقافي الفرنسي بالرباط يوم السبت 1999/2/6.

مثلما كانت الصورة أساساً للغة التدوين أو الكتابة قبل آلاف السنين فإنها تعود إلى موقع لغوي آخر في سياق ثقافي جديد كمنجز للعقل والمشافهة والتدوين والعلم والفن. ولأن اللغة عصرية (مواكبة لزمنها) جاءت لغة الصورة وثقافتها استجابة لسلطان حاجات هذا العصر (عصر العولمة) وكمحصّلة لتضافرِ منجزاتِ تقنية المعلومات ليتبلور الشرط الثقافي للعولمة في ثقافة الصورة. ولعلَّ أبرز أهداف العولمة "هو (تسليع الثقافة) وتسطيحها. ففي الجانب الثقافي ومن خلاله الذي يحمل خصوصية حضارية وهوية قومية تحاول العولمة اختراق ما هو خصوصي لدى المجتمعات وزرع أخطار السوق الاستهلاكية المضللة وذلك باستخدام ثقافة الصورة التي تعبر حقيقياً وفي ظل هيمنة الإعلام الأمريكي عن ثقافة العولمة"[1].

بَيْدَ أن هذا المتحقَّق العولمي لم يأتِ اعتباطاً بل نتاجَ وعي مدروس لقدرة الصورة على إنجاز التأثير المبتغى في مجال التلقّي، فقد اشتغل الغرب على عالم الصورة منذ ما يقرب من سبعة عقود عندما عملت الشركات على تطويع الفن لأغراض التسويق السلعي. فقد درسَ منظّرو مدرسة فرانكفورت، (أمثال هربرت ماركوز ووالتر بنيامين وماكس هوركهايمر) خلال أربعينيات القرن العشرين بعد هجرتهم إلى الولايات المتحدة، ظاهرة إنتاج الوعي وإعادة تشكيل الوعي الجماعي.

وقد أظهروا في تحليلاتهم كيف أن الشركات التجارية الكبرى (صاحبة السلطة الفعلية في البلاد) استحوذتْ على المحمول الجمالي للفن واستثمرته في المظهر التجاري للسلعة. وكيف نجحت "النزعة التجارية" في استحداث صناعة جديدة تُدعى "صناعة الثقافة" التي يتم عبر آلياتها النفاذ إلى الوعي الجماعي بغية إعادة تشكيله والتّحكم بتوجهاته بما يخدم مصالح الشركات.

---

1 إبراهيم عبد الكريم حسن في حوار مع صحيفة الجزيرة السعودية بتاريخ 23/ 6/ 2001.

ولم تكتفِ أجهزة صناعة الثقافة بسعيها الدؤوب للسيطرة على غرائز الوعي الجماعي في الولايات المتحدة وإنما صارتْ تتمدد خارج الحدود لتمارس تأثيراً – موجّهاً - على الوعي الإنساني عموماً من خلال المنتجات التجارية الاستهلاكية والمنتجات الثقافية حيث تتداخل العناصر لتذهب في النهاية إلى الهدف ذاته، أي ترويض العقل الجماعي الكوني لمتطلبات المصالح الأميركية، حتى بدأ البُعد الإنساني بالتلاشي حين صار يستمّد كينونته الجديدة أو شرعيته المصطنعة من خلال تماهيه في البُعد الأميركي.

وقد أكسبتْ ثورة الاتصالات والمعلومات - في النصف الثاني من القرن العشرين - آليات تشكيل الوعي قدرات تقنية انتصرتْ بواسطتها على مناعة الجغرافيا وحازتْ معها سلطة التأثير بالثلاثية كلها معاً: صياغة الرأي العام المحلي والعالمي، التّمكن من تشكيل أو إعادة تشكيل الوعي الجماعي ومن ثم هزيمة أو محاصرة أي عقل جماعي يستعصي على الترويض.

ورغم إن الثقافة - مبدئياً - هي أرقى تجليّات الفعل الإنساني وأصدقها إلا أن إنتاج الثقافة تمّ اختراقه وتوجيه تأثيراته من قبل القوى المتسلّطة في المجتمعات سواء كانت بيئاتها ديمقراطية أو دكتاتورية، رغم وجود فارق كبير في دهاء الممارسة.

وبالرغم من أن الإعلام في العصر الحديث - مبدئياً - وسيلة تنويرية إلا أنه كثيراً ما يخفي تحت جلد التنوير سعياً محموماً للتضليل ولطالما ارتبطتْ إدارة وتمويل أجهزة الإعلام بأطرافٍ لا تحايد في مصالحها ولا تستطيع - مهما حاولتْ - أن تفي بشروط الموضوعية.

ولذلك فأن وسائل الإعلام تنير ما تريد للناس أن يروه وتتجاهل أو تشوّه أو تشوّش على ما تريد إخفاءه.

وتأتي العولمة الآن كإطار محكم لعملية منظّمة متداخلة العوامل والآليات لتمكين سلطة إنتاج الوعي في الولايات المتحدة من بلورة رأي عام مناسب وقتما شاءت، واختراق حرمات الوعي الجماعي للشعوب الأخرى بغية

تشكيله طبقاً لمواصفات الثقافة الأميركية ومن ثم اغتصاب العقل الجماعي للأمم دون اكتراث لعصيان بعض خلايا هذا العقل[1].

ولا ريب إن الغرب، بفتوحاته العلمية، استثمرَ خصيصة العين فنفذَ منها إلى وعي الإنسان الذي سيستقبل الصور باسترخاء ودون ما حاجة لبذل أي مجهود بدني (في أداءٍ ما) أو مجهود ذهني (في مطالعة كتاب). ليس لأن الصورة "لا تحتاج إلى امتلاك وإدراك لغوي، أو لأنها تمتلك صفة تجاوز الحواجز اللغوية، فقط، بل كذلك لأنها تتعامل فوراً مع الأحاسيس والمشاعر والانفعالات والعواطف، من ثم تقود لعدة عمليات عقلية للإدراك"[2].

وفي دراسته لفهم الحواس إعلامياً يتطرق الدكتور عبد الرحمن عزي إلى مشكلة التركيز على حاسة البصر على حساب الحواس الأخرى في الوسائل المسموعة المرئية، حيث أوجدت هذه الوسائل "وبالأخص السينما والتلفزيون والفيديو ثقافة تعتمد أساساً على الصورة. وتلعب حاسة العين دوراً أساسياً في استقبال محتويات هذه الوسائل. إن طبيعة الاستقبال وحجمه ووتيرته تفرضها الوسيلة الإعلامية لا العين، وذلك عكس القراءة، إذ تتحكّم العين في عملية القراءة وزمنها. يترتب عن سطو الوسيلة أن تستسلم العين وتبقى سجينة مقتضيات هذه الوسيلة. ويتبين أن شدة سكون العين وارتباطها بالصورة التلفزيونية يضعف عملية التفكير ويصبح المشاهد كائناً ساكناً في أدنى مستويات نشاطه الذهني"[3]. وتشير بعض الدراسات إلى أن "الثقافة السمعية

---

1 علي ناصر كنانة، هل الشعب تكتّلٌ جمعي معصوم من الخطأ، صحيفة الراية القطرية بتاريخ 2000/5/11.

2 بشار ابراهيم، السينما الفلسطينية والانتفاضة، عن دور الصورة والسينما في دعم الانتفاضة، الرابط:
http://www.qudsway.com/Links/Felisteenyiat/9/Html_Felisteenyiat9/K&En/018.htm

3 د. عبد الرحمن عزي، دراسات في نظرية الاتصال / مركز دراسات الوحدة العربية/ بيروت 2003/ 121-122.

البصرية تضعف الجانب الأيسر من الدماغ الذي يقوم بعملية التحليل والتنظير وتقـوّي الجانـب الأيمـن المتعلّـق باسـتقبال المعلومـات لـيس إلا"[1]. فـالمرئي "لا يخاطـب وعـي الفـرد بقـدر مـا يتوجّـه إلى استـشارة عواطفـه والحـصول عـلى استجابة آنية في العلاقة مع المنبّه. هذه الصيرورة يمكن إيجادها في حالة الفـرد الذي يبقى مشدوداً بعينه إلى المرئي دون أن يكـون حـاضراً بوعيـه في مـا يـراه. وتشير الدراسات الفـسيولوجية إلى أن النـشاط الـذي يـشهده هـذا الجـزء مـن الدماغ المشارك في التفكير العقلي عند مشاهدة التلفزيون هـو تقريبـاً النـشاط نفسه أثناء النوم"[2].

وبهذا وذاك من آليات التأثير يتمكن خطاب الصورة من اجتـذاب وعـي ولاوعي الإنسان بجلّ طاقته إلى التفاعل مـع هـذا الخطـاب الـذي أدرك سـحر العلاقة بالصورة. ففي التقني (صورة واحدة أبلغ من ألف كلمة)[3].

إن مشاهدة الصورة تمكّن المشاهد مـن اسـتعادة زمـن الـصورة وذاكـرة المشهد، وهو أمر يروق للـنفس الإنـسانية في توقهـا إلى اسـتعادة الـزمن، أو إلى مشاهدة الصورة بغية استعادتها.

وإن للبصر حاجاته، سواء حاجات الإنسان الدفينـة أو حاجتـه الـشفيفة للاسـتمتاع بـالجمال. ومـن خـصائص الـصورة إنهـا تـستطيع مناجـاة ومحاكـاة الحاجات البصرية الدفينة، خاصة وإن الإنسان مدفوعٌ دائمـاً بنوازعـه الجوّانيـة الخبيئة.

وسوى ذلك فإن للصورة أبعاداً متناغمة لا تتوافر في سـواها مـن أدوات الخطاب الثقافي، وأبرز تلكم الخـصائص: الوجوديـة، الماديـة، البنيويـة، التقنيـة، الحسيّة، العلاماتية، المنزلة، والقيمة[4]. ومما لا شك فيه إن منتجي ثقافة الصورة

---

1 المصدر نفسه، ص 47.

2 المصدر نفسه، ص 46-47.

3 قاسم حداد عن إبراهيم الفاضل/ راجع الهامش رقم 4.

4 Goran Sorbom ،Bildvardar ،Statenskultur rad ،Gotenborg 1984 ،s. 16-17.

قاموا بتفكيك المنظومة الخصائصية للصورة واشتغلوا على استثمار أي بُعد من هذه الأبعاد بمفرده أو متعالقاً مع بُعد أو أكثر من الأبعاد الشقيقة.

إن ثقافة الصورة نتاج طبيعي لتطوّر طبيعي في حقول العلم والفن والإعلام ووسائل الاتصال في المجتمعات الغربية، بل هي جاءت بمثابة استجابة لحاجات هذا التطوّر وآلياته ومصالح القوى التي تعمل على تسخير منجزات العلم والفن لخدمة استراتيجياتها السياسية والاقتصادية. "إن الاكتساح الثقافي واحتكار الرموز والقيم هما أبرز ما يطبع النظام العالمي الراهن على مستوى إنتاج وتوزيع الثقافة. لقد انتقل النظام الرأسمالي - في هذه المرحلة - من طور تعميم القيم الاقتصادية والعلاقات الإنتاجية الرأسمالية، ومن طور تعميم الأنظمة الاقتصادية الليبرالية، إلى طور تعميم القيم الثقافية للمجتمع الغربي، بوصفه (أي التعميم) آلية من آليات إعادة إنتاج هيمنة النظام الرأسمالي على الصعيد العالمي"[1].

وعلى الجانب الآخر تتحول الشعوب الأخرى إلى مجالات استهلاكية لمنتجات هذه الثقافة، حيث تفتقر هذه المجالات إلى آليات دفاع ذاتية متكافئة تمكّنها من استيعاب الاختراق ومن ثم التفاعل مع معطياته ومعالجة الآثار السلبية لتداعياته. وكما تنبّه إلى ذلك هربرت شيلر قبل ثلاثة عقود: "إن ما يشاهده الناس وما يقرأونه، أو يستمعون إليه، وما يرتدونه وما يأكلونه، والأماكن التي يذهبون إليها، وما يتصورون أنهم يفعلونه، كل ذلك أصبح وظائف يمارسها جهاز إعلامي يقرّر الأذواق، أي القيم التي تتفق مع معاييره الخاصة التي تفرضها وتعززها مقتضيات السوق"[2].

وإذا ما أخذنا في الحسبان "هجوم ثقافة الصورة على الوعي وهو يجري في امتداد التراجع المروع لمعدلات القراءة في العالم، تتبيّن معالم النفق المظلم

---

1 بلقزيز، ص 137.

2 هربرت شيلر، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب /الكويت/ آذار 1999، ص212.

الذي تدخل إليه الثقافة والوعي في عصر الصورة والإعلام السمعي - البصري: ضمور متزايد لجسم المعرفة، وضيق شديد في جغرافيا التكوين وبما رحبتْ من معلومات! هذا غير التفتت الذي يصيب نظام القيم، فيكرّس منظومة جديدة من المعايير ترفع من قيمه النفعية، والفردانية الأنانية، والمنزع المادي - الغرائزي المجرّد من أي محتوى إنساني"[1].

الصورة في مواجهة الكتابة

لقد انقسمَ العالم إلى جبهتين: إحداهما تنتج ثقافة الصورة، والأخرى تستهلكها دون مقاومة. ونتجَ عن ذلك صراع ثقافي آخر بين خطابين:

"الخطاب الذي يعتمد النسخ والكتابة وهو الخطاب التقليدي والخطاب المزاحم، أو الخطاب الجديد الذي تفرضه وسائل الاتصال الحديثة أي الصورة"[2].

وتنبع مزاحمة الصورة للكلمة من حقيقة أن الصورة "مضمون قبل أن تكون شكلاً أو هندسة. وهي خطاب مشحون بالدلالات يتسرب مباشرة إلى الإطار المرجعي. ولنفترض إنها مجرد شكل، إن الشكل دال ومدلول وعلاقة الدال بالمدلول هي علاقة سيميائية بدرجة أولى[3].

في السابق كانت ثقافة الصورة (المتمثلة بالفن التشكيلي) تشتغل ثقافياً بموازاة الثقافة المكتوبة، أما ثقافة الصورة في الوقت الحاضر فإنها تشتغل كبديل للثقافة المكتوبة. فالنص المكتوب "تتراجع مكانته أمام الصورة المتحركة

---

1 بلقزيز، ص 63.

2 عبد الله الغذامي، ثقافة الجماهير وثقافة النخبة بين الإعلام وتحديات العولمة في ندوة "العصر العربي الجديد.. الواقع والتحديات"، مهرجان القرين، الكويت 2003.

3 د. عبد الله حيدري، الفضائيات العربية والزمن الاجتماعي، الوارد في مجلد القنوات الفضائية العربية في خدمة الثقافة العربية الإسلامية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1998، ص 63.

فهي الأقرب لإيقاع الحياة ومن اليسير رؤية واستيعاب الصورة التي تعتبر بحد ذاتها نصاً مكتوباً يمكن قراءته[1].

وبعد بروز وشيوع ثقافة الصورة في مواجهة الثقافة المكتوبة بلغت الصورة من الانتشار والهيمنة أنْ أصبحت "الوحدة الثقافية الأساسية التي تُسوّق على نحو جماهيري واسع، وتلعب عبر ذلك ذات الدور الذي كانت تلعبه الكلمة". لاسيما وإن الصورة "لا تحتاج، أو لا تتطلب، أية امتلاكات او اطلّاعات لغوية من طرف المتلقي للتواصل مع منطوقها وخطابها وبنيانها المعرفي، وهو الذي كان شرطاً أساسياً فيما قبل، بمعنى أنه في عصر ثقافة الكلمة لم يكن للمرء أن ينتمي إلى إطار المتلقين إلا عبر شرط امتلاكه اللغة وفقط من خلال إدراكه ومعرفته ووعيه للنظام اللغوي الذي تسبك عبره الكلمات، لتنتج الجمل والمعاني والرموز والإشارات، التي تؤلف ببنيانها الخطاب الثقافي والمعرفي الموجّه، بينما في حال ثقافة الصورة فإن هذا الشرف يغدو نافلاً، إذ إن الصورة تبدو كأنها خطاب ناجز مكتمل بذاته"[2].

وخطاب الصورة كما يرى (جون لوك غودار) يحتوي على جانبين متعارضين ومتكاملين، هما الجانب الدلالي، أي (ما يقال) والجانب الجمالي، أي ما يتضمنه الخطاب دون قوله بشكل مباشر، بل هو منغرس في ثنايا الخطاب، ورموزه الموحية[3]؛ ومن هنا فإن احتلال الصورة مكانة في التواصل البشري أهم من الكلمة، كان أحد نتائج تقدم الاتصال عن طريق الفضاء، واحتلال الأقمار

---

1 د. ماري تريز، في مقابلة مع رويترز، صحيفة الرياض السعودية بتاريخ 15/3/ 2003.

2 بشار ابراهيم ، السينما الفلسطينية والانتفاضة، عن دور الصورة والسينما في دعم الانتفاضة، الرابط:
http://www.qudsway.com/Links/Felisteenyiat/9/Html_Felisteenyiat9/K&En/018.htm

3 محمد نور الدين أفاية: السينما.. الكتابة والهوية، (مجلة الوحدة) أكتوبر/ نوفمبر، الرباط، 1987 ص27. الإعلام ونظرية الاندماج/ د. حسن السوداني/ مجلة النبأ العددان 67، 68 آب 2002.

الصناعية المكانة الأولى قبل الأوراق في إحداث هذا التواصل. وبفضل هذا التطور، ومن خلال القنوات وشبكات الاتصال، أصبحت الصورة المفتاح السحري للنظام الثقافي الجديد، و"لا تحتاج الصورة - دائماً- إلى المصاحبة اللغوية كي تنفذ إلى إدراك المتلقي فهي - بحد ذاتها - خطاب ناجز مكتمل، يمتلك سائر مقومات التأثير الفعّال في مستقبليه"[1].

ثقافة للهيمنة

ذلك كله مثّل أساساً متيناً لغزو العالم بثقافة صورة هائلة التأثير مثلّتْ بدورها قاعدة ذات نفوذ للعولمة الثقافية التي وصفها عبد الله بلقريز بأنها (ثقافة صورة، فهي ليست ثقافة مكتوبة بل ثقافة ما بعد المكتوب.

وينظر غالبية الباحثين إلى هذا الغزو الثقافي كرديف للعولمة، بل هو جوهرها، عندما يعبر (أي الغزو الثقافي) "عن آليته، أساساً، بالتنميط الثقافي الذي يعني إنتاج نمط ثقافي واحد وفق إرادة المنتج المهيمن، ويكون ذلك عبر وسائل السيطرة المختلفة كالتقنية والمعلوماتية والاتصالات، ولاسيما استعمال الأقمار الصناعية.. ولا شك أن أخطر مظاهر التنميط وسيلة، هو شيوع ثقافة الصورة بديلاً عن ثقافة الكلمة، وانتشار الكتاب الإلكتروني (أقراص CD-ROM) بديلاً عن الكتاب المطبوع؛ مما يضع جمهور الأطفال والناشئة أمام الاستبداد التقني الذي يقلل الخيال والإبداع بعد ذلك، ناهيك عن سرقة الوقت، وهدر الطاقة الجسمية، والمشاعر والأفكار، ووضع هذا الجمهور في حالة عطالة ذهنية وثقافية أمام منتجات التنميط الثقافي وقوتها الهائلة. غير أن خطورة

---

1 د. عبد العزيز بلقزيز: العولمة والهوية الثقافية، مجلة المستقبل العربي، مارس 1998، ص95. الإعلام ونظرية الاندماج/ د. حسن السوداني/ مجلة النبأ العددان 67، 68 آب 2002.

التنميط تبلغ مداها الأقصى عند تقبّلها من الداخل حين تفلح أدوات الهيمنة ووسائل السيطرة في صناعة العقول"[1].

لقد بشّرَ هنري لوك في كتابه (القرن الأمريكي) عام 1941 بسيطرة أمريكية على العالم: (لقد جاء دورنا لنكون منبع القوة التي تشيع مثالها عبر العالم). وأشار لوك إلى "إن مزيجاً من القوة الاقتصادية والسيطرة الإعلامية وخلق الأفكار وصناعة الرأي العام سيكون الجوهر الجذري الجديد للسلطة سواء داخل البلاد أو خارجها"[2].

كما تبعه هربرت شيلر عام 1974 في التأكيد على أن "الاتصالات العالمية المتزايدة - تكنولوجياً - تعني أيضاً اتصالات بينية أفضل بين الشعوب اجتماعياً وثقافياً. ولكن عولمة الاتصالات تعكس في جوهرها عولمة الرأسمال بما فيها الإمبراطورية الطبقية والاضطهاد، حيث يدخل ذلك كعنصر أساسي ذي مغزى هام في سياسة الدول الرأسمالية المتطورة".

وينبّه شيلر إلى أن "صناعة الإعلام تنتج الأساطير، ليس عن العالم فحسب، وإنما حول نفسها أيضاً. فالأساطير التي تخص العالم مكرّسة لإخفاء الاضطهاد في العالم، أو عرضه بشكل يجعلنا سلبيين حياله. وتعمل هذه الأساطير بذاتها كصيغة من الاضطهاد. فالاضطهاد الثقافي، التدمير المنظَّم للوعي، هو بدوره شرط ضروري للترويض الكوني للبشر والقيم المادية والثقافية والثروات"[3].

وهذا هو بالتحديد جوهر العولمة الثقافية الذي تسوّقُه ثقافة الصورة التي تستفيد ببراعة من المنجز التكنولوجي في تمرير رسالتها. وتعود العلاقة بين

---

1 د. عبد اللـه أبو هيف، الغزو الثقافي والمفاهيم المتصلة به، مجلة النبأ، الرابط: http://www.annabaa.org/nba63/qazo.htm

2 The American Century ،Henry R. Luce ،Farrar & Rinehart Inc ،Newyork 1941, s 23.

3 Herbert I. Schiller ،Konsten att salja ideology ،Om USA:s dominans av de internatinella massmedierna ،Raben & Sjogren ،Goreborg 1984.

الثقافة والتكنولوجيا "إلى بداية الثورة الصناعية، إذ اعتبرَ المنظرّون الأوائل أن التكنولوجيا ستغمر كل ما هو ثقافي وتحول الثقافة إلى أداة في خدمة التقنية. ويعني ذلك أن الثقافة تصبح مجموعة من المهارات والتقنيات (...)، ومن ثم يتراجع كل ما لا يمثّل فعالية اقتصادية ما[1].

وفي بحثٍ ذي صلة[2] حدّدَ الدكتور برهان غليون مخاطر وتحديات العولمة الثقافية:

- الاتجاه المتزايد مع ثورة الاتصالات إلى إخضاع الثقافة لمنطق التجارة. وقد ظهر بشكل جلي واضح في مفاوضات الغات عام 1993 إذ نجح الاتحاد الأوروبي في تلك المفاوضات في أن يفرض على واشنطن مبدأ المعاملة الخاصة والمؤقتة للمنتجات السمعية والبصرية، ولكنه لم يستطع أن يفرض مبدأ الاستثناء الثقافي أي إعفاء المنتجات الثقافية مثل الأفلام من الخضوع لقاعدة تحرير التجارة.
- تعميق دينامية السيطرة الثقافية أو الإمبريالية الثقافية وتأكيد سيطرة قيم الثقافات الكبرى التي تنجح في استخدام التقنيات الاتصالية الحديثة وتحتل الفضاء العالمي الجديد.
- تفجير أزمة الهوية ومشكلة التعرّف على الذات، بل تحديد الذات. فمع تزايد نفوذ الثقافات الأقوى في فضاء مفتوح يتضاءل وزن الثقافات الوطنية ونفوذها.

وعندما قدّمت هنغاريا وتشيكيا وبولونيا طلباً لتطبيق اتفاقية تلفزيون بلا حدود الأوروبية، احتجت الولايات المتحدة وعارضت دخول هذه البلدان في منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية الأوروبية، وهددتها بحرمانها من

---

1 عبد الرحمن عزي، ص 109.

2 برهان غليون، (العولمة وحوار الثقافات)، مجلّد (مسقبل الثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1998. ص13.

المساعدات. ولم ترفض التهديد إلا بولونيا. ومع ذلك تسيطر الولايات المتحدة على أكثر من 90% من سوق الأفلام في هذه البلاد[1].

إن تقدّم ثورة المعلومات، بقدر ما يوّحد المجال الثقافي العالمي يزيل الشرط الرئيسي الذي يضمن إعادة إنتاج الثقافة على أسس وطنية، أو بمعنى آخر إعادة إنتاج الثقافة الوطنية كنمط متميز للحياة الثقافية[2].

* * *

سطوة الإعلان نموذجاً..

إن التعاطي مع الثقافة المكتوبة خيار مرتبط بالحرية، أما استقبال ثقافة الصورة فهو عمل غير إرادوي في أغلبيته، لأن هذه الثقافة تقتحم حياة الإنسان حيثما حل، فالإعلان على سبيل المثال يتربّص بالإنسان أنّى توجّهَ، في الشارع والفندق والمحلات التجارية، وقبل ذلك في التلفزيون وهو يستمع إلى برنامج اختار مشاهدته بنفسه ولكنه لم يختر الإعلان المباغت الذي لم يُخبَر بمدّة عرضه، هذا إذا افترضنا إنه سينأى بنفسه عنه. فالشركة المعلنة تربح بالإعلان عن بضاعتها وتدفع للتلفزيون ثمن الإعلان، بينما يشارك المتلقّي وهو العنصر الأساسي في الخطاب الإعلاني - بالمشاهدة - في نجاح الإعلان مجاناً!! أي أنهم يستحوذون على بصر المتلقي ووقته دونما ترخيص أو ثمن.

وفي الوقت الحاضر "عرفت الرسالة الإعلانية المشبعة، المستفزة للمشاعر، أو ذات الأثر السلبي المضمر، طرقها إلى وسائل الاتصال الدولية. فأجهزة الإعلام هي الوسيلة المثلى للتوصيل، وخاصة التلفزيون الذي يستولي على المشاهد المسترخي في حال من الأمان الكاذب في غرفة المعيشة"[1].

---

1 نفسه ص 16.

2 نفسه ص 18.

1 هربرت أ. شيللر ، ترجمة عبد السلام رضوان، المتلاعبون بالعقول- الإصدار الثاني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت آذار 1999. ص 187.

وللمرء أن يتخيل حجم السيطرة الأمريكية على الإعلان بعد أن انفـردت بالقوة وقيادة العالم وبعد أن نجحت في فرض قيم العولمة وفي مقـدمتها ثقافـة الصورة التي يمثّل الإعلان ذراعها القوي. وإذا كانت هذه السيطرة طاغيـة منـذ السبعينيات، لنا نتخيل حجمها وامتداداتها وتأثيراتها في الوقت الحاضر.

فمن بين أكبر عشر وكالات إعلانية في العـالم في عـام 1971، لـيس هنـاك سوى شركة واحدة غير أمريكية. ومن بين أكـبر خمـس وعـشرين وكالـة دوليـة، هناك إحدى وعشرون شركة أمريكية[1].

وفي السوق الأوروبية المشتركة، وباستثناء شركتين فرنسيتين للإعلان، نجد أن الوكالات العاملة على مستوى القـارة الأوروبيـة، في نهايـة عـام 1972، تمثـل كلها فروعاً لمؤسسات أمريكية. ويمر الجانب الآخر من العالم بنفس التجربة، إذ تعاني بلدانه أيضاً من فقدان السيطرة على جهاز "صناعة الصورة"[2].

كما لعبت العلاقات العامـة المموّلـة مـن الـشركات الأمريكيـة العملاقـة دوراً مماثلاً يتمثل في التغلب على المناهضة الواسعة النطـاق لأشـكال التغلغـل الأمريكي في اقتصاد الأمم الأخرى[3].

* * *

---

1 المصدر نفسه، ص 183.

2 نفسه، ص 188.

3 نفسه، ص191.

خلاصة..

لا يسعى هذا البحث إلى التأسيس لمسلّمات فكرية بينما يعارض ما تعمل العولمة بمنظومتها الثقافية: ثقافة الصورة على محاصرتنا به بما يشبه الإرغام الموشّى بحرية زائفة توحي لنا باختيارات، تأتي إلينا ولا نذهب إليها، تنتزع مناعتنا الثقافية لتغرقنا في فضاء بلا حدود، أولى خساراتنا فيه: الهوية الثقافية. بَيْدَ أن هذه القناعة لا تلغي قناعة أخرى في أن ثقافة الصورة تجلٍّ ثقافي تاريخي يحاكي اشتراطات عصر جديد، وأن لا أحد بمستطيعٍ النأي بنفسه عن التفاعل مع المتغيّرات التي لا ترحم دورتها المقيمين في الجمود، غير أن التفاعل يشترط التكافؤ، وهو الأمر الذي يعجز عن الزعم بحيازة عناصره الأوروبيون أنفسهم في مواجهة زحف ثقافة الأمركة، وخير دليل على ذلك، الخلاف الذي نشب بين الاتحاد الأوروبي (وتحديداً فرنسا) والولايات المتحدة حول الاستثناء الثقافي. "لقد انهارت أوروبا أمام الغزو السينمائي والتلفزيوني الأمريكي كما ذكر ذلك بعض المفكرين[1]، ولم يحمها شعار الاستثناء الثقافي الذي رفعه وزير الثقافة الفرنسي، وشعرت كثير من الدول بالقلق من هذه التحولات الثقافية والحضارية التي يشهدها العالم؛ حتى قال وزير الخارجية الكندي: (لئن كان الاحتكار أمراً سيئاً في صناعة استهلاكية؛ فإنه أسوأ إلى أقصى درجة في صناعة الثقافة؛ حيث لا يقتصر الأمر على تثبيت الأسعار، وإنما تثبيت الأفكار!)[2].

وكما ذكر مؤلفا كتاب (فخ العولمة): (إن ثمة جهوداً خارقة تبذل لكي يتخذ العالم صورة واحدة؛ ولا ريب في أن المحصلة النهائية لمثل هذا التطور ستكون في المجال الثقافي)[3].

---

1 أمثال روجيه غارودي في كتابه: (أمريكا.. طليعة الانحطاط)، ص 114.

2 http://www.albayan-magazine.com/files/global/index.HTM

3 هانس – بيتر مارتين & هارالد شومان، فخ العولمة، ترجمة د . عدنان عباس علي، عالم المعرفة 1998، ص 49.

والحال هذه فإننا - كعرب - ودونما مغالاة سنكون أول الخاسرين في فضاء ثقافي عولمي تريد فيه ثقافة الصورة أن تعيد تشكيل وعينا لنشكّل صورة أخرى عن الآخر وعن أنفسنا هي قطعاً غير الصورة الحقيقية، بل الصورة ذاتها التي يتوهّمُها الكنديون، حيث أثبتت إحدى الدراسات إن غالبية الكنديين يشاهدون ويستمعون إلى البرامج الأمريكية دون أن يشعروا بأنها برامج غير كندية!

* * *

المراجع والمصادر:

- إبراهيم عبد الكريم حسن في حوار مع صحيفة الجزيرة السعودية بتاريخ 23 حزيران 2001.

- برهان غليون، (العولمة وحوار الثقافات)، مجلّد (مسقبل الثقافة العربية في القرن الحادي والعشرين)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1998.

- بشار ابراهيم، السينما الفلسطينية والانتفاضة، عن دور الصورة والسينما في دعم الانتفاضة، الرابط: http://www.qudsway.com/Links/Felisteenyiat/9/Html_Felisteenyiat9/K&En/018.htm

- حسن السوداني، الإعلام ونظرية الاندماج، مجلة النبأ العددان 67، 68 آب 2002.

- عبد الإله بلقزيز، العولمة والممانعة - دراسات في المسألة الثقافية، 2002 دار الحوار،اللاذقية.

- عبد الرحمن عزي، دراسات في نظرية الاتصال، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2003.

- عبد العزيز بلقزيز: العولمة والهوية الثقافية، مجلة المستقبل العربي، مارس 1998.

- عبد العزيز غرمول، الثقافة العربية والتقانة، في مجلد "مستقبل الثقافة العربية في القرن العشرين"، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1998.

- عبد الله أبو هيف، الغزو الثقافي والمفاهيم المتصلة به، مجلة النبأ، الرابط:
    - http://www.annabaa.org/nba63/qazo.htm

- عبد الله الغذامي، ثقافة الجماهير وثقافة النخبة بين الإعلام وتحديات العولمة في ندوة "العصر العربي الجديد.. الواقع والتحديات"، مهرجان القرين، الكويت 2003.

- عبد الله حيدري، الفضائيات العربية والزمن الاجتماعي، الوارد في مجلد القنوات الفضائية العربية في خدمة الثقافة العربية الإسلامية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس 1998.

- عبير سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرواية، الرابط:
  - http://www.nisaba.net/3y/studies3/Studies3/hyper.htm
- علي ناصر كنانة، هل الشعب تكتّلٌ جمعي معصوم من الخطأ، صحيفة الراية القطرية بتاريخ 2000/5/11.
- قاسم حداد/ الشعر وجماليات المعرفة/ الرابط:
  - http://www.qhaddad.com/walaa/walaa-2-5.htm
- ماري تريز، في مقابلة مع رويترز، صحيفة الرياض السعودية بتاريخ 3/15/ 2003.
- محمد إشويكة في حوار مع مندوب صحيفة الرياض السعودية، 2003/7/26.
- محمد نور الدين أفاية: السينما.. الكتابة والهوية، مجلة الوحدة)، أكتوبر/ نوفمبر، الرباط، 1987.
- هانس - بيتر مارتين & هارالد شومان، فخ العولمة، ترجمة د . عدنان عباس علي، عالم المعرفة 1998.
- هربرت أ. شيللر ، ترجمة عبد السلام رضوان، المتلاعبون بالعقول- الإصدار الثاني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت آذار 1999.
- هربرت شيلر، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آذار 1999.
- Goran Sorbom ،Bildvardar ،Statenskultur rad ،Gotenborg 1984 ،s. 16-17.
- Herbert I. Schiller ،Konsten att salja ideology ،Om USA:s dominans av de internatinella massmedierna ،Raben & Sjogren ،Goreborg 1984.
- The American Century ،Henry R. Luce ،Farrar & Rinehart Inc ،New York 1941 ،s 23.

اللامرئي وسياقات التلقي

"يجب أن نتحرّر من جميع الأوهام التي تخفي ما فوق الواقع. (...) سر السريالية يكمن في حقيقة أننا مقتنعون بأن ثمة شيئاً خبيئاً خلف هذه الأوهام".

أندريه بريتون

"الفكرة الأساسية في التحليل الجديد هي التشكك في أن خلف كل هذا العالم العلني والمرئي يختبئ عالم آخر غير مرئي، خلف العالم الواعي ثمة عالم آخر لاواعٍ، وخلف كل هذا الانسجام البرّاق ثمّة صراع".

آرنولد هاوسر

"إن التلاعب بالرموز يمارس بمهارة فائقة، وعلى نحو غير ملموس بوجه عام، وبصورة مكثفة على أيدي خبراء متخصصين في صناعة الصورة /.../ من أجل خلق مناخ مواتٍ من الآراء".

هربرت شيلر

ينطوي الفن عموماً، بجميع أشكاله التعبيرية بما في ذلك الأدب، على عالم آخر غير عالمه الظاهر. وفي هذه الكينونة اللامرئية يتماهى اللغز الإبداعي وتُستلزمُ الثقافةُ ما وراء البصرية كأداةٍ لقراءة هذا العالم الخبيئ. ولعل في ذلك تكمن جمالية الفن، لأن من بداهة القول إن الفن ينشد دائماً ما هو أبعد من الطرح أو العرض المباشر. فالخطاب الإبداعي جملة من الإشارات والإيحاءات والإشراقات والإحالات[1] التي تمثّل مفردات النزوع الجمالي في العمل الفني لتجنّب الوقوع في فخ المباشرة التي تترادف مع الواقع، بينما يتجنّبها الفن بصفته صيغة إنسانية أسمى من الواقع، تتمازج فيها عناصر المخيلة والنبوءة والسحر والجمال. ولعل الفرق ما بين والواقع والفن هو ذاته الفرق بين المرئي واللامرئي.

ويتفرد اللامرئي في طرح أسئلته التي تستنهض بالضرورة قوى المخيلة وتستدعي الذاكرة الثقافية بغية توجيه الإحالات إلى وجهاتها الصحيحة: بحثاً عن مشاريع أجوبة لأسئلة قائمة أو مؤجلة. وكما في النص المكتوب، حيث الكلمات محض مجازات للإيحاء بالمخبوء، فإن اللامرئي في الصورة بمثابة مركب الدهشة الذي يعبر بالمتلقي إلى الضفة الأخرى.

وقد تجسّدَ توق المبدع في عصر الصورة بأبرز أشكاله، حيث أمكنَ في الوقت الحاضر التأسيس للغةٍ بصرية يُستَحوذ من خلالها كلياً على طاقة البصر[2]. ويحصل هدا الاستحواذ على مستويين:

- المستوى الأول: اعتقال العقل والمخيلة في دائرة البصر وعزل المتلقي عن محيطه. ففي اللحظة التي يقصد فيها المرء المشاهدة المتمعّنة تتحول الصورة إلى عالم خاص به، بكل ما يضمه هذا العالم من

---

1 كما يتفق حول ذلك رواد البنيوية وخصوصاً فرديناند دي سوسير ورومان ياكوبسون.

2 لاسيما وإن العين هي أكثر عضو جسماني مستهلك للطاقة، وبذلك فإن الهيمنة على العين تعني استغلال الطاقة العظمى من نزوعات الجسم الإنساني.

تفاصيل. وغالباً ما ينبني هذا الحوار بين البصر المباشر وظاهر الصورة بصيغة سطحية قد لا تخلو من الدهشة أحياناً ومن النفور في أحيان أخرى.

- المستوى الثاني: يتطوّر المستوى الأول إلى صيغة أخرى من التفاعل بين اللامرئي في الصورة ولاوعي الإنسان (عالمه الباطني). وهناك يحدث اللقاء الخطير الذي ينشده منتج الخطاب البصري، خاصة وإن "الوعي واللاوعي لا يقفان بالضرورة في تناقض وإنما يكملان بعضهما بعضاً ليؤسّسا كليّةً واحدة"[1]. فالعمل الفني "الذي كان يسمح للمشاهد أو الفنان بأن يعامله متأملاً إياه من الخارج أضحى ممكناً لأن يعيشه من الداخل. فلقد استحال الآن من كونه أداةً تُستخدم لتسجيل المعرفة إلى رحم هائل يحتضن الوجود بأسره"[2].

ومن الملاحظ إن الصورة بلغت من التأثير أن سحبت إلى منطقتها جميع أشكال التعبير تقريباً، فحتى الجملة الأدبية أصبحت صورة منذ زمن بعيد كقيمة أساسية في الفكر الحداثوي، وفي ما عدا ذلك يغدو الأدب قولاً مباشراً. ولا نعني هنا بالصورة الأدبية الاشتغال على صناعة المجاز في الجملة الأدبية، وإنما قد تنبع الصورة من نص مباشر ولكنه في كليّته ينشد التأسيس لصورة أخرى بدلالات أخرى هي تماماً غير الدلالات التي تشي بها الصياغات المباشرة في النص.

---

1 C G Jung ،Jaget och det omedvetna ،Wahlstrom & Widstrand ، Stockholm 1997 ،s. 74.

2 شاكر حسن آل سعيد، الحرية في الفن، الكتاب الثاني/ ما وراء الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، ط1994/2، ص 100.

وبالرغم من إن الصورة هي جوهر الفنون البصرية، إلا أن بعض هذه الفنون كان يستعين كثيراً بالكلمة والصوت للتعبير عن الماهيات التي يتوق إلى توصيلها. أما الآن فالحال مختلفة تماماً.

يقول باحث[1] في شؤون المسرح: "لا وجود لمسرح بلا صورة فالصورة أداة فاعلة من أدوات العرض الفنية. (..) إن كل لحظة تمر على خشبة المسرح تشكل أو توثق صورة تلك اللحظة، مؤطرة بالإضاءة وقطع الديكور والأزياء والسينوغرافيا والألوان. وعلى وفق هذا تدخر المسرحية الكبيرة عدداً هائلاً من الصور يشتغل المخرج على تكثيفها وبثها إلى المتلقي كرموز بصرية ذات دلالات محددة. هذه الدلالات هي التي تشكل المعنى العام للمسرحية".

ولا شك إن هذه الأدوات الفنية التي تؤطّر الصورة المسرحية تمثّل وسائل اتصالية لنقل رموز بصرية مشحونة بالإيحاءات العامرة بالدلالات التي يراد للمتلقي أن يلتقطها. والدلالات هنا هي الأبعاد اللامرئية للصورة.

وعلى صعيد الدراما التلفزيونية يشهد المخرج **نجدت أنزور**: (منذ سنوات طويلة والعمل الدرامي العربي هو من وجهة نظري عمل إذاعي، (...) ولا يزال المسلسل العربي مسلسلاً إذاعياً يمكن متابعته بالسماع دون أن تشاهده... فكانت فكرتي المتمثلة بالثورة على هذا النمط من الأعمال والاستغناء عن جزء من الحوار لإضافة مدلول بصري... ومحاولة توفير المعنى المطلوب من خلال الصورة بدلاً عن الحوار الإذاعي المتعارف عليه، فالصورة تمنح المتفرج مساحة لإعمال عقله وخياله)[2]. ولاشكّ إن "إعمال العقل والخيال" هنا يعني الانتقال بالمتلقي من التلقي السلبي (أي استقبال العمل الإبداعي كما هو وكما يؤثر) إلى التلقي الإيجابي (أي إعادة إنتاج العمل الإبداعي بأدوات

---

1 صلاح الأنباري، الرموز البصرية في نص مسرحية للروح نوافذ أخرى. www.iraqiartist.com

2 نجدت أنزور، حوار، العربية نت.

العقل والخيال). وهنا يكمن التفاعل بين الثقافة البصرية للمتلقي والأبعاد اللامرئية للعمل.

وفي مقابل اللغة المكتوبة ما فتئت اللغة البصرية تبسط هيمنتها على الثقافة والتلقي الثقافي. فالصورة "وخاصة الصورة التلفزيونية التي تؤسس لمرحلة ثقافية بشرية تغيرت معها مقاييس الثقافة كلها إرسالاً، واستقبالاً، وفهماً، وتأويلاً مثلما تغيرت قوانين التذوق، والتصور"[1]. وحتى نمكّن المتلقي من التعامل التفاعلي مع اللامرئي في الصورة والوعي به فإن علينا بدءاً أن نعلّمه اللغة البصرية، أي أن نحرره من (الأمية البصرية). فالفنون البصرية تستلزم، كأي عمل فني أو أدبي، أداةً لفهمها. ولكي يتحقق هذا الفهم والاستيعاب لابد من أن يتسلح المتلقي بثقافة تمكنه من ذلك، لأن "تشكيل المعنى الثاني عبر مدلول جمالي أو إيديولوجي يحيلنا إلى ثقافة متلقي الرسالة"[2]. لاسيما و"أن تذوق الفن التشكيلي (على سبيل المثال) هو تجربة بصرية في المقام الأول وهذه التجربة يتسع نطاقها على طرفين نقيضين، الأول أن العين لا تلتقط المثير البصري الهامشي مما لا يشكل معطى حسياً إلا بدرجة ضئيلة الأثر، والثاني يبلغ من الفوضى ما يصرف عنه المتلقي فوراً وهذا ما يميز الذهن البشري الرافض لكل ما لا ينسجم مع عناصر التجربة البصرية بالدرجة التي يرفض فيها كل ما يستعصي عن الفهم الذي يصفه غاردمير (فن الاستمرار في طرح الأسئلة)[3]. فالأسئلة هي جوهر المعرفة، كما هو معلوم، وهي العَتَبة التي يقف عليها المتلقي قبل أن يدلف إلى العالم اللامرئي للعمل الفني، وهنا الصورة. وكلما كانت الأسئلة عميقة كان الوصول إلى اللامرئي أعمق.

---

1 عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، جريدة الرياض السعودية 2004/10/28 .

2 د. قدور عبد الله ثاني سيميولوجية التلقي في الأنساق البصرية.. ومساءلة الرسائل البصرية. www.altahkeely.com

3 د. حسن السوداني - أركولوجيا اللوحة ونوستالجيا اللون. www.iraqiartist.com

سياقات التلقي

في الماضي كان المتلقي يذهب إلى الصورة، بحثاً عن المعرفة، سواء كانت تلك الصورة في جريدة أو مجلة أو كتاب أو معرض أو سينما، أو حتى التلفزيون في البدايات. بيد أن الأمر في الوقت الحاضر قد اختلف كثيراً: حيث تأتي الصورة إليه دون أن يستطيع مقاومة حضورها. يتحدث الفرنسي جان بودريار في مقال بعنوان (فوتوغرافيا: الكتابة بالضوء) عن علاقة نفسية بين الصورة وموضوعها. ويتساءل عن إسقاط نفسي متبادل يؤدي دوره في علاقة الجمهور مع الصور، وعن امكان وجود "نقلة مضادة" في هذه العلاقة، أي أنه سؤال عن الآليات النفسية التي تؤدي إلى ترويض الأعين، فهناك حالة من السلبية لدى الجمهور، حيث يؤدي الترويض إلى ذهول العقول بالصور، وقبولها بما تحمله من مضامين وإملاءات[1]. وهنا يكمن الظفر الكبير الذي حققته تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات: في أنها تتدخل بقوة في إنتاج وعي المتلقي من خلال فضاءات ثقافة الصورة، وخاصة بنسختها الرقمية، دون أن يطلب أو يدري. أن الصورة "تعتدي علينا فعلاً، فهي تقتحم إحساسنا الوجداني، وتتدخل في تكويننا العقلي بل إنها تتحكم في قراراتنا الاقتصادية، وهي مثلما تسلب علينا راحتنا النفسية فإنها أيضا تمتعنا متعة من نوع جديد وبالغة التأثير تماما مثلما تدير ردود فعلنا السياسية، والاجتماعية، وتؤثر في توجهاتنا الفكرية، والثقافية"[2].

وقد شهد تاريخ الصورة عدة تحولات في العصر الحديث:

---

1 أحمد مغربي، ترويض العين، صحيفة النهار اللبنانية، الملحق الثقافي 2002/2/17.

2 الغذامي، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، مرجع سابق.

1. مرحلة الصورة، منذ القرون الوسطى حتى القرن التاسع عشر، حيث كانت الصورة في السابق تتحرك في مجال التلقي الجمالي، أي إحساسنا الجمالي الصرف النابع من انبهارنا بالمنجز الإبداعي الذي يفاجأنا به الفنان دون إحالات، وذلك في صيغة من التفاعل الروحاني، أي إن المنشود من التلقي هنا هو حيازة الدهشة والانبهار اللذيذين في حضرة التكوينات الجمالية بعيداً عن أية إحالات من خارج العمل الفني، لأن الانفعال بجمالية هذا العمل تنبع من الإعجاب والتفاعل مع براعة الأداء في تحقيق المنجز الجمالي وليس من قدرة هذا الأداء على الذهاب بالمتلقي إلى عوالم غير جمالية.
2. مرحلة ثقافة الصورة، منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى سبعينيات القرن العشرين، فإن التطور الأكبر حصل عندما تمكنت الصورة من الذهاب إلى أبعد من ذلك، عندما صارت تتماهى في سياقات التلقي الحافلة بمرجعيات مختلفة، وتحديداً عندما فلحت مؤسسات صناعة الصورة (أو صناعة الثقافة طبقاً للمفهوم الأصلي) في تحميل الصورة خطاباً آخر يخدم ستراتيجيات اقتصادية أو سياسية، وهو خطاب يتخذ من الفن شكلاً ومن التجارة أو التضليل روحاً في سياق سعي منتجيه إلى إشاعة "الوعي المعلّب"، بتعبير هربرت شيلر.
3. مرحلة ثقافة الصورة الرقمية منذ ثمانينيات القرن العشرين حتى تسعينيات القرن ذاته، مرحلة غزو العالم والإنسان من داخله، وسهولة تسويق التضليل. وهي المرحلة الأكثر خطورة في استجاباتها لكل ما يتطلّع إليه الغزو الثقافي من مفاعيل تحت سماء العولمة، وقد أطاحت هذه المرحلة بثقافات ولغات وجعلت من الزيف حقيقة.

4. مرحلة ثقافة ما بعد الصورة التي بدأت بالتشّكل في السنوات الأخيرة، في البحث عن رؤية جديدة بعد انعدام الثقة بين الصورة والمتلقي[1]. وهي مرحلة الإفاقة من الصدمة التي دعت الباحثين إلى محاولة وضع مفاهيم جديدة لهذا الطوفان.

إن دلالات الصور مرتبطة بالسياق الذي توضع فيه، وهي نتيجة للمقارنة بين المتلقي والصورة وما يعرفه المتلقي حول الظروف الأخرى المحيطة بالحدث[2]. ففي دراسة له حول ثقافة الصورة توصّل السويدي لارس فيلك إلى أن الفرق بين صورة وأخرى لا يكمن في الصورة أو لغة الصورة وإنما في السياق[3].

وتنقسم سياقات التلقي إلى عدّة أنواع:

1. الاندهاش الفطري أو النفور الفطري: وتنبع الحالتان من موقع التلقّي السطحي الذي لا يستند إلى أي عمق معرفي، أو من ذائقة فطرية لا تستند إلى ثقافة بصرية.
2. التفاعل البصري مع العمل الفني من خلال السياق الذي يجد فضاءه في ذاكرة وثقافة المتلقي، ومن خلاله يتم فك رموز الصورة اللامرئية، علماً بأن (التاريخ التقليدي للفن يقول بعدم وجود سياق)، لأن الفن يوجد بذاته، دونما حاجة إلى سياق. فالعمل الفني

---

1 ما بعد الصورة مفهوم أخذ مجاله واستقراره، ما يعني إن نظرتنا القديمة للتصوير والوثائقيات أمست غير معاصرة ولابد من نظرة جديدة، إن لم تكن قد حصلت.

Patrik Sjoberg، Varlden genom bilder،

http://www.sfi.se/sfi/IMAGES/_PDF_FILES/SE_PA_FILM/SKOLBIO/ARTIKLAR

2 Ibid.

3 Lars Vilk، Konst teori،

http://www.vilks.net/konstteori/samtid_konstforskning/sid3.html

يحضر من خلال التجربة (لحظة التلقي وتفاعلاتها)، والتجربة لا تاريخية، أي أن الفن موجود لكل العصور[1].

3. التلقي الفني الذي لا يبحث في الصورة عن سياقات من خارجها، وإنما يستند، في تفاعله مع تفاصيلها، إلى تاريخ العمل الفني وليس إلى تاريخ المتلقي.

الصورة والتضليل

يجابه المتلقي النص المكتوب عادةً بالمناعة الثقافية أو بالحصانة المعرفية أو التكذيب السطحي، لأن الإتيان بالكلام أو بالنص قدرة طبيعية يمتلكها كائن من كان إذا أراد ذلك.

أما الصورة فهي وسيلة تصنع حواراً مباشراً وصريحاً مع العين، والعين أداة نمطية لقبول الدليل والدليل عند العين هو الصورة. وتستند نمطية التلقي البصري هذه إلى الموروث الثقافي الإنساني كله، فإن الأديان وقيم مختلف المجتمعات تثقّف الأفراد بارتباط الحق بالبصر، في مثل قولنا: (لا تحكمْ إذا لم تر بعينك). وكذلك ما يشرّعه القانون من أن التهمة لا تصح دون حالة تلبّس. والتلبس هنا يعني أن يرى رجال القانون بأعينهم الشروع بالفعل الجنائي. وفي خلاف ذلك يشترط وجود شهود لإثبات الحالة بصرياً. وسوى ذلك الكثير من الأمثلة التي تدل في النهاية على أن العين هي الشاهد الصادق، وصورة الشيء أو الحدث هي المطلوب رؤيتها لإحقاق الحق، وبالتالي فإن الصورة من منظور ثقافي تربوي تعني الحق.

هذه الفكرة التقطها المشتغلون على صياغة العقول والتأثير بالوعي الجماعي للشعوب واستخدموها استخداماً ناجحاً وخطيراً مكنّهم من تسويق التضليل الإعلامي والثقافة الماكرة. وقد حدث ذلك كله بفضل الصورة، عندما

---

1 Patrik Sjoberg ،Ibid:

بدأ هذا السعي منذ لوحات المستشرقين التي رسخت في أذهان الغرب صورة نمطية عن الشرق، وتحديداً الشرق العربي. ومن خلال اللوحات الفنية التي تصوّر المعارك التاريخية. فحين يقف تلاميذ المدارس أمام هذه اللوحات في المتاحف الأوروبية فإنهم يشعرون أنهم أمام تاريخهم، فتنتقل الصورة إلى ذاكرتهم دون تساؤل، إلى أن شمل هذا التسويق مجالات الصورة الأخرى من مسرح وسينما وتلفزيون وفيديو وتقنية المعلومات. ولا تنفك شركات الكومبيوتر "تدرّب العين يومياً عبر صور الأيقونات الالكترونية باعتبارها لغة مناخ برامج المعلوماتية. وتمتلئ كل البرامج بالأيقونات المنزوعة الصلة بالدين، والبلا قدسية، لكنها ليست من غير قمع كاف، فهي تملك سلطة لا تقاوم بالنسبة إلى الجمهور العام، خصوصاً جمهور الكومبيوتر"[1].

وقد أدى التطور الهائل في آليات صناعة الصورة إلى تهشيم النمطية الثقافية للصورة بصفتها معادلاً موضوعياً للحقيقة. وبخلاف ذلك أضحت الصورة متهّمة بالتضليل الذي تخفيه في جعبتها اللامرئية.

ولعل الجوهر الأكثر إثارة في هذا الموضوع، كما يقول السويدي باتريك شوبيرغ، يتجسّد في أننا نتأمل العالم بشكل جديد من خلال الصور، ومن ثم نفكر ونفهم ذلك، نفهم أنفسنا بشكل جديد. إن التهديد الكامن يقع في أننا نضطر إلى إعادة تقويم أفكارنا كما لو أننا ظفرنا بالحقيقة، أو في أننا ننطلق كلياً من ثقافة الصورة في عمل من انعدام كلي للثقة. إن بيان انعدام الثقة بالصور الفوتوغرافية بسبب رقمنتها، يضعف من اهتمامنا بالعالم من حولنا[2].

الصورة الفوتوغرافية واللامرئي

إن الصورة الفوتوغرافية التي تعتبر أشد الأشكال التعبيرية تطرفاً في واقعيتها، لم تعد كذلك. فالبورتريه التشكيلي في القرون الوسطى والصورة

---

1 أحمد مغربي، ترويض العين، صحيفة النهار اللبنانية، الملحق الثقافي 2002/2/17.

2 Sjoberg ،Ibid.

الفوتوغرافية مع اختراع الكاميرا كانتا تتوقان إلى محاكاة الواقع محاكاة حرفيـة. وعلى ذلك يتفق طرفا المعادلة: منتج البورتريه أو الـصورة مـن جهـة وصـاحب الصورة (المتلقي الأول). إضافة طبعاً إلى زمانيـة الـذوق الفنـي التـي تتـسق في سياق التلقي ذاته. وقد "كانت النظرية الكلاسيكية تعتبر الأدب، والفن عمومـاً، محاكاة imitation، فالمحاكاة – طبقاً لأرسطو، شيء طبيعي بالنـسبة للإنـسان، وهـي تتبـدى فيـه منـذ الطفولـة.. ويجـد كـل النـاس فـيما بعـد لـذتهم في المحاكيات"[1].

أمّا وقد غادر الرسم منطقة المحاكاة، وتطورت حساسية المصوّر الـذي لم يكن ليقبل أن يبقى تابعاً للآلة (الكاميرا)، أي مجرّد حِرَفي مشغّل لها، فقد صـار الفنان في رسم البورتريه يجهد في استبطان ما وراء الوجه لنرى بعد ذلك إنـساناً في وجه وليس وجه إنسان منقول بشكل مسطّح.

خلال دراستي اللغة الروسـية في سـانت بطرسـبورغ علمـتُ أن معنـا في القسم الداخلي رسامة بروتريه بارعة، دعوتُها لترسـم لي أول بورتريـه في حيـاتي وقلت لها:

(لا أريد صورة فوتوغرافية بل بورتريهاً استبطانياً).

جلستُ أمامها أتأمل انفعالاتها الإبداعية، وما انتهت من الرسم أعطتني البورتريه لأراه، فرأيتُ شـيئاً أثـار في روحـي الفـزع والعجـب وكـأنني سـأموتُ غداً!!

قلتُ لها: (كيف عرفت وأنت لم تريني سوى عن بعد؟ هذا أنا حقاً. الأنا التي أعرفها وحدي وقليلون).

أجابتني: (أجل.. يراك الجميع سـعيداً مرحـاً لا يعـرف الحـزن أو الكآبـة طريقاً إلى وجهك. وهذا هو ظاهرك. أمّا أنا فقد رسمتك من الداخل كـما أنـت وكما طلبتَ مني).

---

1 جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، 1991، ص 10.

لقد رسمتْني رجلاً يغمر الحزن وجهي، مـائلاً إلى الخلـف كـما لـو أننـي مسجّى بعينين نصف مغمضتين وإلى جانبي قناعٌ ضاحكٌ لـوجهي. شـعرتُ بـأن هذه الفتاة الروسية قد تنبأت بموتي. وحين التحقتْ بي زوجتي بعد عدة أشـهر (قادمة من السويد)، وضعت يدها على قلبها عنـدما رأت البورتريـه لتقـول لي: (مزّقه بسرعة، لا أطيق رؤيته. إنه نذير شؤم).

ما أريد قوله.. إن المبدع هو مَـن يقتـنص اللامـرئي في النـاس والظـواهر والأشياء. وعلى المتلقي أن يتجاوز مظهر الإبـداع (أي البُعـد المـرئي) إلى جـوهر الإبداع (أي البُعد اللامرئي).

وبلغت الصورة الفوتوغرافية شأواً جعلها خطاباً مغايراً لما تظهره، إضافة إلى التطور الإبداعي الذي طرأ على قدرات المصورين في تثويرهم للعبـة الـضوء والظل (كما يحدث في اللوحة التشكيلية). وقد أصـبحت الـصورة الفوتوغرافيـة في الوقت الحاضر، إذا ما أنتجها مصور بارع، تكاد تعادل أطنانـاً مـن الكلـمات. لقد أصبح التصوير الفوتوغرافي في عالمنا، كما يقـول جـان ليندكفيـست، بـنفس أهمية الكلمة المكتوبة، إن لم يكن أكـثر أهميـة منهـا، وذلـك لأنـه خلـق بُعـداً تاريخيـاً لم يكـن موجـوداً مـن قبـل، أي البُعـد البـصري[1]. كـما "تتميـز الـصورة الفوتوغرافية، حسب (رولان بارث)، بكونها ذات استقلالية بنيوية: تتشكل مـن عناصر منتقاة، ومعالجة وفق المطلبين: المهنـي، والجـمالي اللـذين يعطيـان لهـا بعداً تضمينياً. وتتوجه إلى المتلقـي الـذي لا يكتفـي بتـسلمها فقـط، بـل يعيـد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي ورمزي، أي انطلاقا من مرجعية ثقافيـة حضارية"[2].

والمرجعية الثقافية الحضارية بتفاصيلها تعني هنا الفضاء الذي يتماهـى فيه اللامرئي. كما تمثّل هـذه المرجعيـة أداة قرائيـة يـتمكن المتلقـي مـن خـلال الاستخدام الفعال لها سبر أغوار العالم اللامرئي الكامن خلف ظاهر الـصورة، أي

---

1 Jan Lindqvist ،Vem radar bilden? Fotografisk tidskrift ،1/1989.

2 قدور عبد اللـه ثاني، مرجع سابق.

قراءة الرسالة. فالصورة الفوتوغرافية، كما يرى بارث، "هي رسالة، وهذه الرسالة هي بذاتها حاملة لرسالة ثانية هي ما يسميه أسطورة؛ أي نسقاً دلالياً تواصلياً مرتبطاً أشد الارتباط بالنسق الفكري السائد والقيم والدلالات التي ينتجها هذا النسق. وهنا يؤكد بارث تاريخانية هذه الأنساق، وتاريخانية الأساطير التي يبلورها المجتمع"[1].

الصورة الفوتوغرافية والسياق

ولعل المصور السويدي (من أصل عراقي) سفيان الخزرجي الذي حصد الجوائز الكبرى واحدة تلو الأخرى لعدة سنوات كأحسن مصور في السويد واسكندنافيا، يمتلك هذا الوعي وسياقات إنتاجه. ففي صورة له (غضب السماء)[2] يتجسّد الإنجاز الجمالي للخزرجي في أنه برعَ في مزج الفوتوغراف بالتشكيل، حتى بدتْ الصورة وكأنها من كلاسيكيات القرون الوسطى. ومن الإنصاف القول إن هذه الصورة مصنوعة ببراعة لا تضاهيها سوى براعة إنجاز لوحة.

---

1 نفسه.

2 فاز الخزرجي للمرة الرابعة بصورته الجديدة (غضب السماء) كأحسن مصور في السويد لعام 2003.



وينبع الإنجاز الثاني من الاشتغال الماهر على إقامة علاقة تـصالحية بـين الشكل والمضمون، بحيث ارتقى الشكل إلى إنقاذ المضمون من حدّتـهِ الواقعيـة عندما استطاع الأستاذ الخزرجـي تـرويض الواقـع في ميـدان الـشكل (أي البُعـد الجمالي).

وسأسعى هنا إلى تفكيك الـصورة لاسـتكناه عالمهـا الـسحري ومـن ثـم اسـتيلاد صورها الأخرى الخبيئة، وقد رأيتُ إن أولى استجابات التلّقـي تـشي بالموحيـات التالية:

- الرحيل – انطباع أولي.
- خيبة النداء – انطباع كامن.
- المـاضي أو القطيعـة أو الغـضب الإنـساني الهـارب الـذي يعـبّر عنـه الفضاء الواسع خلف ظهر الشيخ.

- التثاقل في رحلة العودة (أو الخيبة) سيراً على الأقدام (ملمح إنساني)، حيث تبدو المسافة المقطوعة من الجادة هي المتحقّق الوحيد (مسافة حزينة).

- الغضب المكسور (في ملامح الشيخ) يرحل مهزوماً من مواجهة الطبيعة (أو غضب السماء)، بينما تقف الكنيسة على حيادٍ (لا يخلو من تواطؤ أو لامبالاة)، الإنسان فيه هو الضحية الخائبة الهاربة التي: سقطُ متاعِها الأحزان.

- للشيخ ما يهجره ولكن ليس لديه ما يذهب إليه، فالفنان الخزرجي يترك مسافة الجادة المقطوعة كاملة) بين الكنيسة والشيخ) بينما يعبّر عن المجهول الذي يتثاقل الشيخ نحوه بتوقّف الجادة مع نهاية الصورة (مع حافتها)، ولعل دفع مقدّمة الصبية إلى خارج الإطار يوحي بأن الصبية تقف على حافة الهاوية، فالمجهول هو الهاوية!

- يمثّل الشيخ والصبية في هذه الصورة رمزين لجيلين (أحدهما مهزوم والآخر يقف في مواجهة المجهول). ولا يخلو هذا المشهد من مظهر التواصل بين الأجيال حيث تأخذ الصبية بيد الشيخ بعيداً عن ساحة الهزيمة أو الخيبة لتتكفل هي بعد ذلك بالتصدّي لتداعياتها. ومن المهم هنا ملاحظة الفرق بين إيحاءات نظرتيهما.

- تعطي بيضوية الإطار في هذه الصورة (بالتحديد) انطباعاً بأن الخزرجي يغلق المساحة ويضيّق المسافة.

من المعروف إن الذاكرة تستجيب للصورة، أية صورة، أكثر مما تستجيب للكتابة أو الكلام. فالصورة تصطف في نسقها الملائم (الذاكرة أو

منظومة أنساق) بفعالية وسرعة أكبر مما يحدث مع الكلمة أو الكلام. فاللغة البصرية "لها مفرداتها الخاصة. وكلما كان المعنى عميقاً يمكن التعبير عنه أكثر بالصورة"[1].

يقول رولاند بارث إن القراءات المختلفة للصورة "مرتبطة بالمعارف المستثمرة في الصورة: معارف لغوية، أنثروبولوجية، تجريبية، جمالية". ويشير إلى "وجود ضمني لنوع من المضامين الثابتة والتكوينية للإنسان الاجتماعي داخل مجموعة لغوية وثقافية معينة"[2].

وأرى إن صورة الخزرجي نموذجٌ مبهر على ثلاثة مستويات:

1. لجهة استفادته من منجزات العلم للاقتراب من اللوحة التشكيلية.
2. لجهة كونها مثالاً لخصائص الصورة في علاقتها بالسياق، كما ورد في قول بارث آنفاً.
3. لجهة اكتنازها باللامرئي بالرغم من واقعيتها الحادة ظاهرياً. ويدفعنا ذلك إلى القول إن اللامرئي لا يختبئ خلف الغموض أو الإبهام الشكلي فحسب، وإنما قد يحتدم خلف المباشرة المتقنة وليست الساذجة.

1 أنزور، حوار، مرجع سابق.

2 ثاني، مرجع سابق.

خاتمة

في اطروحته لنيل شهادة الدكتوراه تحدث الباحث حسن السوداني عن الدراسات التي بحثت في الجانب التأثيري للصورة على المشاهدين، وكيف أصبحت تصنع بعناية تأخذ أهميتها من الجانب التجريبي في البحوث العلمية، حيث قسّمت إلى صور ثابتة فوتوغرافية وأخرى متحركة تلفزيونية وسينمائية، وكلتاهما تضمان لقطات (قريبة، متوسطة، عامة) وهذه اللقطات تقسم بدورها إلى عدة أنواع أخرى، وتأخذ زوايا نظر مختلفة مثل (فوق مستوى النظر، في مستوى النظر، تحت مستوى النظر) ولكل من هذه اللقطات والزوايا معنى خاص يفهمه المتخصص، وله تأثيره النفسي على المشاهد العادي، فمثلاً أن زاوية (فوق مستوى النظر) تستخدم عادة في تصوير القادة والزعماء الذين يأخذون نوعاً من التبجيل والاحترام، وتعطي الشخصية داخلها حجماً أكبر مما هي عليه، وتسمى في المصطلح الفني بـ(زاوية العظمة) أما زاوية (تحت مستوى النظر) فغالباً ما تستخدم في حالات عدم التقدير والاحترام، وتجعل الشخص داخل الصورة أقل حجماً مما هو عليه، وتسمى بـ(زاوية الاحتقار)، أما إذا كانت الصورة متحركة، فإنها تأخذ مدلولات أخرى كـ(الحركة البندولية، الحركة الحلزونية، الحركة المستقيمة... إلخ) ولكل منها معنى واستخدام خاص.

وتطرق الدكتور السوداني إلى التجريب الذي شمل المحتوى الداخلي للصورة، حيث أجريت عشرات التجارب التي تقيس مدى التأثيرات المحتملة على المشاهدين، إذا تضمنت الصورة عدداً من الكتل داخلها (أقل من 7 كتل، أكثر من 7 كتل) فكلما كانت تتضمن 7 كتل فما دون، تكون أقرب إلى الاستيعاب والفهم، وبالتالي التذكر لمحتوياتها، وتأخذ بالصعوبة كلما ازدادت على هذا الرقم، كما تمت

دراسـة أمكنـة هـذه الكتـل فقـسّمت إلى (أعـلى يمـين الـصورة، أعـلى الوسـط، أعـلى يـسار، في مركـز الـصورة، أسـفل الـصورة يميناً ويـساراً) ثـم تطـورت التجـارب لتـشمل تـأثيرات اللـون عليهـا (ملونـة، غـير ملونـة)، ومـدى تـأثير مـصاحبة التعليـق لهـا، أو عدمـه، ومـا زالـت التجـارب تـترى لمعرفة المزيد من أسرار التأثير لهذا المكتشف التقني الهائل[1].

وإذا كـان مـصوراً فوتوغرافيـاً (الفرنـسي فلـيكس بـونفيلس) قـد منـتجَ (ركّـبَ) صـورة مخادعـة عـن الـشرق العـربي (تحديـداً الأردن) مستخلـصة مـن سـت صـور مختلفـة مـن بيئـات مختلفـة عـام 1867، ولم تُكتـشف ممارسـته للتـضليل قبـل مـرور مائـة عـام عـلى تركيبهـا، فـإن قـدرة الـصورة الرقميـة عـلى التـضليل سـتكون بـلا ريـب أكـثر مـضاءً في تأثيرهـا وأطـول عمـراً. وكـما يقـول هربـرت شـيلر "حيـثما يكـون التـضليل الإعلامـي هـو الأداة الأساسـية للهيمنـة الاجتماعيـة، تكـون الأولويـة لتنـسيق وتنقـيح الوسائل التقنية للتضليل على الأنشطة الثقافية الأخرى"[2].

* * *

ومـا يمكـن أن نخلـص إليـه مـن الدراسـات التـي بحثـت في التطـور الهائـل الـذي ثـوّرَ عـالم الـصورة، يلتقـي مـع حقيقـة إن ثقافـة الـصورة الرقميـة (تحـت سـماء العولمـة، أو الأمركـة) جـاءت إلينـا لتـزيح ثقافتنـا أولاً، ولتعيـد إنتـاج وعينـا تمهيـداً لاسـتبداله بـوعي آخـر معلّـب (كـما يـصفه

---

1 د. حـسن الـسوداني: أثـر العـرض البـصري القـائم عـلى خـصائص الـصورة التعليميـة التلفزيونية على طلبة كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد 1996، رسـالة دكتـوراه غـير منشورة.

2 هربرت شيلر، التلاعب بالعقول، الإصدار الثاني، ترجمة عبد السلام رضوان، سلـسلة عـالم المعرفة، الكويت مارس 1999، ص 11.

هربرت شيلر) ثانياً، ومن خلال هذه العملية، ثالثاً، تنشر رؤيتها - بما أسمّيه القَسْر المقبول[1] - بآليات تضليل تصعب مقاومتها.

وبكلمات أخرى، يتم استخدام المرئي المبهر في الصورة للاستحواذ على عقل وخيال المتلقي بغية - عبر ذلك - تمرير اللامرئي إلى خانة اللاوعي ليرسخ هناك بصفته صورة عن الحقيقة رغم اكتنازه بالتضليل.

* * *

1 إن مثل هذه العملية تمثّل فعلاً تعسفياً (قسرياً) لإعادة صياغتنا، ولكننا نقبله، على ما فيه من قسرية، تحت تأثير الآليات السحرية التي يتم من خلالها تنعيم هذا القسر وتمرير خطابه.

المراجع والمصادر:

- أحمد مغربي، ترويض العين، صحيفة النهار اللبنانية، الملحق الثقافي 2002/2/17.
- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، 1991، ص 10.
- حسن السوداني - أركولوجيا اللوحة ونوستالجيا اللون. www.iraqiartist.com
- حسن السوداني: أثر العرض البصري القائم على خصائص الصورة التعليمية التلفزيونية على طلبة كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد 1996، رسالة دكتوراه غير منشورة.
- د. قدور عبد الله ثاني سيميولوجية التلقي في الأنساق البصرية.. ومساءلة الرسائل البصرية. www.altahkeely.com
- شاكر حسن آل سعيد، الحرية في الفن، الكتاب الثاني/ ما وراء الرؤيا، ص 100، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، ط1994/2.
- صلاح الأنباري، الرموز البصرية في نص مسرحية للروح نوافذ أخرى. www.iraqiartist.com
- عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، جريدة الرياض السعودية 2004/10/28 .
- محمد نور الدين أفاية: السينما.. الكتابة والهوية، (مجلة الوحدة) أكتوبر/ نوفمبر، الرباط، 1987 ص27. د. حسن السوداني / الإعلام ونظرية الاندماج / مجلة النبأ / العددان 67، 68 آب 2002.
- نجدت أنزور، حوار، العربية نت.
- هربرت شيلر، التلاعب بالعقول، الإصدار الثاني، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت مارس 1999.
- C G Jung، Jaget och det omedvetna، s. 74، Wahlstrom & Widstrand، Stockholm 1997.

- Jan Lindqvist، Vem radar bilden? Fotografisk tidskrift، 1/1989.
- Lars Vilk، Konst teori، http://www.vilks.net/konstteori/samtid_konstforskning/sid3.html
- Patrik Sjoberg، Varlden genom bilder، http://www.sfi.se/sfi/IMAGES/_PDF_FILES/SE_PA_FILM/SKOLBIO/ARTIKLAR

نظرية الصداقة في الثقافة العربية

للصداقة ثقافتها.

والصداقة التي نعنيها هنا هي العلاقة التي تنشأ بين اثنين (سواء كانا من جنس واحد أو من جنسين) دون أن تكون محكومة بأية عوامل أخرى غير إحساسهما المشترك في أن ما يجمعهما أكثر مما يجمع أي منهما بالآخرين، وعلى أساس من الثقة المتبادلة والتفاهم والتسامح وقبل ذلك الشعور الصادق بالمودة.

ولأن الصداقة: ثقافة، فإن مفهوم الصداقة، في هذا السياق، مفهوم متغيّر من مكان إلى آخر، يستمد ماهيته من نسيج المنظومة الثقافية (ديناً وأخلاقاً وعاداتٍ وتقاليدَ وزمناً، بالتحديد) لشعب من الشعوب. وبناء على ذلك يتمايز تعريف الصداقة طبقاً لهذه الأصول.

فالصداقة في السويد، على سبيل المثال، تعني بكل بساطة الرغبة المشتركة في قضاء أوقات الفراغ معاً، حيثما أمكن ذلك، والتصاحب في ارتياد الحانات (تحديداً) والمقاهي، بما ينتج عنه من تبادل لأفكار وأحاديث عامة (في الغالب) تتعلق بقضايا البلاد الراهنة أو شؤون العمل أو الحكايات العابرة، دون أن تكتنز هذه الصداقة بقيم التضحية والشعور الأخلاقي الحاد بالواجب والمبادرة إلى العون المادي عند الضرورة.

وذات يوم جامعي بادرتْنا أستاذتنا ليزا يوربو كاراكا بالسؤال: (ماذا تعني لكم الصداقة؟). وكان جوابي:)الصداقة هي أن تفتقد شخصاً ما). وقد شعرتْ الأستاذة ليزا بمرارة في جوابي، فارتسمَ على وجهها ما ينم عن رغبتها بالمزيد من الإيضاح، فاستطردتُ: (يبدو أن مفهومي للصداقة انطلاقاً من ثقافتي العربية يختلف عن مفهوم مواطن سويدي أصلي بثقافته السويدية.

فالسويديون يصادقوننا - نحن الأجانب- بالمصادفة وليس بالـضرورة ولا ألحـظ أنهم يفعلون غير ذلك مع بعضهم بعضاً، أعني أنهم يعبّرون عن لطفهم المفرط حين يتصادف أن يلتقوا بنا في الأماكن العامة، ولكنهم لا يفتقـدوننا في غيابنـا - بوازع من الضرورة الإنسانية - ليـسألوا عنـا هاتفيـاً مـثلاً. وهـو الأمـر الـذي لا يتشابه مع فهمنا للصداقة كعرب).

من ذلـك المـدخل أريـد أن أتنـاول الـصداقة في الثقافـة العربيـة، وهـي موضوعة كرّسَ لها أبو حيان التوحيدي قبل حوالي ألف عام مؤلّفاً قيماً وفريـداً من خمسة أجزاء سمّاه (الصداقة والصديق) وقد سردَ فيه كل ما استحسنه من الأحداث والأخبار والقصص والأشعار التي تخـص الـصداقة. ومـن الطبيعـي أن يكون هذا الكتاب (بين مؤلفات أخـرى) مرجعـاً أساسـياً لحـديثي حـول ثقافـة الصداقة، لاسيما وأن نظرة العرب إلى الصداقة لم تتغير، وكـل مـا يـرد في كتـاب التوحيدي يوحي - من ناحية الموضوع - وكأنه كُتِبَ قبل ألف يوم وليس قبـل ألف عام.

* * *

خلال قراءاتي الأولى لمؤلفـات الكاتـب المـصري النهـضوي سـلامة مـوسى صادفني تعريفه وفهمه الرائع للصداقة عندما ذكرَ ما مفاده أن الأقربـاء أنـاس مفروضون علينا، أما الأصدقاء فهم أناس نختارهم.

وبهذا الوعي لمفهوم الصداقة لامسَ سلامة موسى أعظم قيمة إنسانية في الحياة ألا وهي الحرية، في حين أن كل شيء يرتبط بمـا اسـميه الإرغـام الجينـي (أي صلة القرابة) أو الإرغام القمعـي (إمـلاءات القـوة) هـو باطـل، وكـل شيء مقـرون بالحريـة هـو جميـل ومـشروع لأنـه نـابع مـن إرادة الإنـسان ذاتـه في اختياراتـه التـي لـه أن يـتخلى أو يتراجـع عنهـا متـى شـاء. وهـذا هـو جـوهر الصداقة. فالصديق ضرورة إنسانية تستقيم بهـا الحيـاة، نقبِـلُ عليهـا متـى مـا

كانت عاملاً فعالاً في جعل الحياة أبهى، وندبرُ عنها متى ما تحوّلتْ إلى عبء نفسي ثقيل يدثّر الحياة بالقتامة.

* * *

قال أبو سليمان محمد بن طاهر السجستاني[1]: الصداقة التي تدور بين الرغبة والرهبة شديدة الاستحالة، وصاحبها من صاحبه في غرور، والزلة فيها غير مأمونة، وكسرها غير مجبور.

وقال: فأما الملوك فقد جلوا عن الصداقة ولذلك لا تصح لهم أحكامها، ولا توفي بوعودها، وإنما أمورهم جارية على القدرة والقهر، والهوى، والشائق، والاستحلاء، والاستخفاف.

أما أصحاب الدين والورع فعلى قلتهم فربما خلصت لهم الصداقة لبنائهم إياها على التقوى، وتأسيسها على أحكام الحرج، وطلب سلامة العقبى.

وأما الكتّاب وأهل العِلم فإنهم إذا خلوا من التنافس، والتحاسد، والتماري، والتماحك فربما صحّت لهم الصداقة، وظهر منهم الوفاء، وذلك قليل، وهذا القليل من الأهل الأصل القليل.

ويقول أبو سليمان السجستاني في حوار مع ابن عطاء:

(الصديق لا يراد ليؤخذ منه شيء، أو ليعطي شيئاً، ولكن ليُسكن إليه، ويُعتمد عليه، ويستأنس به، ويستفاد منه، ويستشار في الملم، وينهض في المهم، ويتزين به إذا حضر، ويتشوق إليه إذا سفر، والأخذ والإعطاء في عرض ذلك جاريان على مذهب الجود والكرم، بلا حسد، ولا نكد، ولا صدد، ولا حدد، ولا تلوم، ولا تلاوم، ولا كلوح، ولا فتوح، ولا تعريض بنكير، ولا نكاية بتغيير).

ويذكر التوحيدي أنه سأل البنوي سنة خمسة وستين:

من تحب أن يكون صديقك؟

---

1 ورد في (الصداقة والصديق لأبي حيان التوحيدي).

فأجـاب: مـن يقيلنـي إذا عـثرت، ويقـومني إذا ازوررت، ويهـديني إذا ضللت، ويصبر علي إذا مللت، ويكفيني ما لا أعلم وما علمت.

ويستخدم يحيى بن معاذ صيغة نفي النفي في تعريفه للـصديق حيـث يقول: بئس الصديق صديق تحتاج معـه إلى المـداراة، وبـئس الـصديق صـديق تحتاج أن تقول له: اذكرني في دعائك، وبئس الصديق صديق يلجك إلى الاعتذار.

ويضع الأمام جعفر الصادق[1] للصداقة حـدوداً، مَـن كـان فيـه شيء مـن خصالها تجوز نسبته للصداقة، وذكر أول هذه الحـدود في وصـف الـصديق: أن تكون سريرته وعلانيته لك سواء. والثانية أن يرى شينك شينه وزينك زينه.

ويروي أبو العتاهية أنه سأل علي بن الهيثم: ما يجب للصديق؟ فأجابه: ثلاث خلال: كتمان حديث الخلوة، والمواساة عند الشدّة، وإقالة العثرة.

وينقل التوحيدي عن السجستاني قوله: وكما أن الإنسان بما هـو إنـسان، كذلك يصير بصديقه واحداً بما هو صديق، لأن العادتين تـصيران عـادةً واحـدة، والإرادتين تحولان إرادة واحدة.

ويتفق ذلك مع ما أجاب به أرسطو طاليس على سؤال: (مَـن الـصديق) قائلاً: إنسانٌ هو أنتَ، إلا أنه بالشخص غيرك.

وهو كذلك في قول الشاعر صفوان بن إدريس التجيبي:

(ولقد أقولُ لصاحبيَّ وإنما

ذخر الصديق لآكدِ الأشياءِ).

ويُروى: لأمجد الأشياءِ.

* * *

وإذ أتيتُ على ما قال به الأولون في الصداقة، أرى وكـأنني أتحـدث عـن نظريـة الـصداقة في الثقافـة العربيـة. ولا شـكَّ أننـا قلـيلاً مـا نجـد للنظريـات

---

1 ورد في (الوافي بالوفيات للصفدي).

الإنسانية تجسيداً في الواقع، وقد تهشّمت على صخرة الواقع عبر التاريخ نظريات كثيرة رغم ما حفلت به من أبعاد إنسانية وآفاق مثالية لتطوير البشرية. ولسنا هنا بصدد نظريات من هذا النوع، وإنما لنتحدث عمّا يماثلها من نظريات تتناثر مفرداتها في بطون الكتب وذاكرة الناس دون أن تحظى بصياغة نهائية، ودون أن تتفادى ما يصيب النظريات الأخرى. وينصب الحديث هنا على نظرية الصداقة في الثقافة العربية، أي المبادئ والمعايير التي نظّرَ بها العرب لمفهوم الصداقة، ومن ثم أحكام هذه النظرية كما تناثرت في صفحات التراث العربي:

1- صدق القول.

(**صديقك مَن صدَقَكَ لا مَن صدّقَكَ**)، كما قالت العرب. أي أن الصديق هو مَن يصدِق صديقه القول لا مَن يسايره بما يهوى وبما يقول ظلماً وافتراءً.

وينقل التوحيدي عن أبي عامر النجدي قوله: "الصديق من صدقك عن نفسه لتكون على نور من أمرك، ويصدقك أيضاً عنك لتكون على مثله، أنكما تقتسمان أحوالكما..".

وفي جواب للأندلسي على سؤال التوحيدي: ممَ أُخذ لفظ الصديق، قال: "أخذ بنظر من الصدق، وهو خلاف الكذب. ومرةً قال من الصدق، لأنه يقال: رمح صدق، أي صلب، وعلى الوجهين الصديق يصدق إذا قال، ويكون صدقاً إذا عمل".

2- عدم المبالغة في العتب.

أي في ما يوجزه بشار بن برد:

إذا كنتَ في كل الذنوب معاتباً

صديقَكَ لم تلقَ الذي لا تعاتبه.

أي أن الصداقة تقتضي أن لا يكثر الصديق من معاتبة صديقه لأن الإنسان بطبيعته خطّاء، وليس هناك من لا يخطئ وبالتالي من لا يُعاتب. وخلاصة القول: كثرة العتب تفسد الصداقة. والمقبول هو المعقول، لأن "كثرة العتاب إلحاف، وتركه استخفاف"، كما يقول إعرابي. وهذا يعني أن العتبَ المعقول ضرورةٌ بدون إكثار، خاصةً إذا حفظَ الصديق غياب صديقه كما يشير إلى ذلك الشاعر جميل صدقي الزهاوي:

إن الصديق من الرجال هو الذي

إنْ غبتَ يحفظ غيبتي كحضوري

ولا يشكو الصديقُ صديقَهُ إلا سرّاً - بينهما - كما يقول أبو فراس الحمداني ولا يفرّط به في محفل عام:

وإذا وجدتُ على الصديق شكوتُهُ

سراً إليه وفي المحافلِ أشكرُ

ويختزل كل ذلك أبو حسن الماوري في فصل المؤاخاة[1]:

"إن كثرة العتاب سبب للقطيعة، وتركه جميعه دليل على قلة الاكتراث بأمر الصديق، وقد قيل: علّة المعاداة قلّة المبالاة، بل يتوسط حالتي تركه وعتابه، فيسامح بالمتاركة ويستصلح بالمعاتبة، فإن المسامحة والاستصلاح إذا اجتمعا لم يلبث معهما نفور، ولم يبق معهما وجد، وقد قال بعض الحكماء لا تكثر من معاتبة إخوانك فيهون عليهم سخطك".

3- العفو والتسامح.

ويتصل معنى هذا الحكم بما سبقه في اقتران الصداقة بالعفو والصفح والتسامح والتمسّك بالصداقة كما قال به أبي زبيد الطائي:

---

1 أبو حسن الماوري، أدب الدنيا والدين.

وكنـــتُ إذا الـــصديق أرادَ غيظـــي

عـــلى حنّـــقٍ وأشرقَنـــي بريقـــي

عفـــوتُ ذنوبَـــهُ وصـــفحتُ عنـــهُ

مخافـــةَ أن أعـــيشَ بـــلا صـــديقِ

وفي ذلك توافقٌ مع قول أبي العتاهية:

أتطلـــبُ صـــاحباً لا عيـــبَ فيـــه

وأيّ النـــاس لـــيس لـــهُ عيـــوبُ

4- التماس العذر.

يقول الأحنف: "من حق الصديق أن يُحتمـل لـه ظلـم الغـضب، وظلـم الدالة، وظلم الهفوة". أي بالانسجام مع الحكمين السابقين تقتضي الـصداقة أن يلتمس الأصدقاء لبعضهم بعضاً العذرَ في ما يصدر من ظلمٍ نابعٍ عن غير قصد، وهو ما يقول به أبو العتاهية:

إذا مـا أتـتْ مـن صـاحبٍ لـكَ زلّـةٌ

فكـنْ أنـت محتـالاً لزلتـهِ عـذرا

وكما يقول الشاعر سعد بن صالح النجفي:

وأننـــي أغفـــرُ الـــزلاّت إن صـــدرتْ

مـن الـصديق الـذي في ودّه صـدقا

أي أن التماس العذر مرتبط بصفاء نية الـصديق وعـدم بيـان قـصده في الضرر.

5- الكــرم.

يقول ذو الإصبع العدواني:

إني لعمــركَ مــا بــابي بــذي غلَــقٍ

مــن الــصديق ولا خــيري بممنــونِ

ويأتي هذا الحكم في باب الكرم عندما يكون أحـد الـصديقين بحاجـةٍ إلى موقفٍ من الآخر كما يقول الشاعر:

فــما منــكَ الــصديق ولــستَ منــهُ

إذا لــــم يعنــــهِ شــــيءٌ عناكــــا

6- الصداقة وطن.

فالديار الخالية من الأصدقاء ديارٌ غريبـة وموحـشة. وفي هـذا البـاب لا يسكن الشريف الرضي داراً بلا صديق:

يــا دارُ قــلَّ الــصديقُ فيــكِ فــما

أحـــــــسُّ وداً ولا أرى ســـــــكنا

أو كما تضيق الأرض بعمـرو بـن محمـد بـن عبـد اللــه النـسوي وهـو يلمس جفوةً من صديق:

إذا رأيــتُ ازوراراً مــن أخــي ثقــةٍ

ضـاقتْ علـيَّ برحـبِ الأرضِ أوطـاني

7- الصداقة موقف.

فالصداقة مواقف وإلاّ فهي شيءٌ آخر. يقول الشاعر:

أخــوكَ أخــوكَ مــن تــدنو وترجــو
مودتَــــهُ، وإنْ دُعـــيَ اســـتجابا
إذا حاربـــتَ حـــاربَ مَـــن تعـــادي
وزادَ ســـــلاحُهُ منـــــكَ اقترابـــــا

8- الصداقة أسرار.

فالصديق هو صندوق أسرار الصديق، بحفظه موصداً تستقيم الـصداقة وبإفشاء ما فيه تنهار، أي تماماً كما يصوّر ذلك محمود سامي البارودي:
يمــوتُ معــي سرُّ الــصديق ولحــده
ضـــميرٌ لـــه الجنبـــان مكتنفـــانِ

9- زيارة الصديق.

يجمع مَن كتبوا في الـصداقة مـن العـرب الأوائـل أن الإكثـار مـن زيـارة الصديق لا تؤتي على الصداقة بالنفع. وفي صدارة ما قيـل في هـذا الـسياق قـول النبي محمد صلى اللـه عليه وسلم لأبي هريرة: (زرْ غبّـاً تـزدد حبّـاً). وهـو مـا وظَفَهُ يونس بن حبيب في قوله:
أغبْ زيارتك الصديق يراك كـالثوبِ استجدهْ
إنّ الصديقَ يملُّهُ ألا يزال يراكَ عنده

ويشرح المحبي[1] هذا المضمون: "الزيارة زيادة في الصداقة، وقلّتُهـا أمـانٌ من الملالة، وكثرتُها سبب للقطيعة، وكل كثير عدوٌ للطبيعة".
وقد خصص الوشاء[2] في كتابه (الموشّى) باباً للأمر بإغباب زيـارة الأحبـاب والنهي عن مداومة غشيان الأصحاب حيث ذكر لـبعض الحكـماء قـولهم: "مَـن

---

1 محمد أمين بن فضل اللـه بن محب الدين بن محمد المحبي، نفحة الريحان ورشحة طلاء الحانة.
2 - أبو الطيب محمد بن احمد بن اسحاق بن يحيي الوشاء، الموشّى.

كثرت زيارته قلّت بشاشته، أو من أدمن زيارة الأصدقاء عدِمَ الاحتشاد في اللقاء". وكما ينصحنا أبو الطيب عبد المنعم بن غليون المصري بذلك:

عليكَ بإقلال الزيارةِ إنها

إذا كثرتْ كانت إلى الهجرِ مسلكا

* * *

استكمالاً لما جئتُ عليه من تأسيس لمفردات نظرية الصداقة في الثقافة العربية، وما ذكرته من أحكام ، أتطرق هنا إلى خلاصاتٍ تختزل مضامين هذه النظرية كما وردت في كتب التراث العربي:

- يذكر أبو حامد الغزالي[1] من حقوق الصحبة الواجبة مع الأصدقاء: الإيثار بالمال، والمبادرة بالإعانة، وكتمان السر، وستر العيوب والسكوت عن تبليغه مذمة الناس، وإبلاغه بما يسره من ثناء، وحسن الإصغاء عند الحديث، ودعوت بأحب أسمائه إليه، والثناء عليه بما يعرف من محاسنه، وشكره على صنيعه في وجهه، والدفاع عنه في غيبته، ونصحه باللطف، والعفو عن زلته، وإحسان الوفاء مع أهله، والتخفيف عنه في المكاره، وإظهار السرور لرؤيته، والسلام عليه في لقائه.
- ويصنّف أبو نجيب ضياء الدين السهروردي[2] آداب الصحبة بين الناس على أنها: حفظ الحرمات، وحسن العشرة والنصيحة وملازمة الإيثار والمعاونة في الدنيا والدين، والصبر على الإيذاء عملاً بحديث رسول الله - صلى الله عليه وسلم - "المؤمن الذي يخالط الناس ويصبر على أذاهم خير من المؤمن الذي لا يخالطهم ولا يصبر على أذاهم".

---

1 أبو حامد الغزالي، بداية الهداية.

2 أبو نجيب ضياء الدين السهروردي، آداب المريدين.

- ويقول أبو حيان التوحيدي في كتابه (الصداقة والصديق) أن من حق الصديق على صديقه القيام بأعبائه في غيابه، وحفظه ومعاونته عند حضوره وملاطفته إذا جفا، ومكافأته إذا وفق في عمل، والحديث عنه الحديث الطيب مع الأصدقاء الآخرين، ودفع الظلم عنه، ومعاتبته إذا وقع خلاف معه بدلاً من قطع الصلة به نهائياً.

* * *

وعوداً على قولٍ لسلامة موسى من أن الأصدقاء أناس نختارهم، أما الأقرباء فهم مفروضون علينا، أتناول هنا ما أجمع عليه العرب من تفضيلٍ للصداقة على القرابة، بما يعني أن صلة الصداقة أقوى من صلة الدم، وقد قال النبي محمد صلى الله عليه وسلم: (أفضَل الصداقةَ على ذي رحمٍ كاشح). وذكر الحسن بن وهب أن "طرف الصداقة أملح من طرف العلاقة، والنفس بالصداقة آنسُ منها بالعشيق". أي أن الصداقة تتفوّق حتى على علاقة الحب.

ويأتي أبو حيان التوحيدي في (الصداقة والصديق) على الفرق بين الصداقة والعلاقة قائلاً: الصداقة أذهب في مسالك العقل، وأدخل في باب المروءة، وأبعد من نوازي الشهوة، وأنزه عن آثار الطبيعة، وأشبه بذوي الشيب والكهولة، وأرمى إلى حدود الرشاد، وآخذ بأهداب السداد، وأبعد من عوارض الغرارة والحداثة. فأما العلاقة فهي من قبل العشق، والمحبة، والكلف، والشغف، والتتيم، والتهيم، والهوى، والصبابة، والتدانف، والتشاجي.

ولعلّ أجمل ما قرأتُهُ في هذا الباب ما نقله أبو حيان عن أبي حامد العلوي: "رمى أعرابي من بني هلال عن حيه إلى أطراف الشام فقيل له: من خلفت وراءك؟ قال: خلفت والداً ووالدة، وأختاً، وابن عم، وبنت عم، وعشيقة، وصديقاً، قيل له: فكيف حنينك إليهم؟ قال: أشد حنين، قيل: فصفه لنا؟ قال: أما حنيني إلى والدي فللتعزز به، فإن الوالد عضد وركن يعاذ بهما، ويؤوى إليهما، وأما نزاعي إلى الوالدة فللشفقة المعهودة منها ولدعائها الذي لا يعرج

إلى الـلـه مثله، وأما شوقي إلى الأخت فللصيانة لها، والتروح إليها، وأمـا شـوقي إلى ابن العم فللمكانفة له والانتصار به، وأما ابنة العم فلأنها لحـم عـلى وضـم أتمنى أن أشبل عليها بالرقة، أو أصلها ببعض من يكـون لهـا كفـؤاً، ويكـون لنـا إلفاً، وأما صبابتي بالعشيق فذاك شيء أجده بالفطرة والارتياح الذي قلما يخلو منه كريم له في الهـوى عـرق نـابض، وفي المجـون جـواد راكـض. وأمـا الـصديق فوجدي به فوق شوقي إلى كل من نعته لك لأني أباثه بما أجـل أبي عنـه، وأجبـأ من أمي فيه، وأطويه عن أختي خجلاً منها، وأداجي ابن عمي عليه خوفـاً مـن حسد يفقأ ما بيني وبينه، وأكني عن بنت عمي بغيرها لأنها شقيقة ابن العـم، ومعها نصف ما معه، وهي من الشجرة التي تلفنا عيصها، وتلتقي علينا أفنانها، ويجمعنا ظلها. فأما العشيقة فقصاري معها أن أشوب لها صدقاً بكذب، وغلظة بلين لأفوز منها بحظ من نظر، ونصيب من زيـادة، وتحفـة مـن حـديث، وكـل هؤلاء مع شرف موقعهم مني، وانتـسابهم إلي دون الـصديق الـذي حريمـي لـه مباح، وسارحي عنده مراح، أرى الدنيا بعينه إذا رنوت، وأجد فـائتي عنـده إذا دنوت، إذا عززت به ذل لي، وإذا ذللت له عـز بي، وإذا تلاحظنـا تـساقينا كـأس المودة، وإذا تصامتنا تناجينا بلسان الثقة، لا يتوارى عني إلا حافظاً للغيـب، ولا يتراءى لي إلا ساتراً للعيب".

وفي ذلك تحليلٌ بليغٌ لكل ما يستدعي تفضيل الـصداقة عـلى القرابـة أو أية علاقة أخرى، ويندرج في كونه واحداً مـن أهـم مبـادئ نظريـة الـصداقة في الثقافة العربية، لا سيما وأن العرب الأوائل قد أسهبوا في ذكره في عصورٍ كانـت تسود فيها القيم القبلية التي تقدّس صلة الدم.

وفي قول إبراهيم بن العباس مظهر جريء لهذا المبدأ:

أميـلُ مـع الـصديقِ عـلى ابـنِ عمّـي

وأقـــضي للـــصديقِ عـــلى الـــشقيقِ

تحدثنا آنفاً عن نظرية الصداقة في الثقافة العربية من حيث كونِ مبادئها وأحكامها وجوباً إنسانياً قال به العرب الأوائل وفي مقدمتهم المفكرون والشعراء. بَيْدَ أن الواقع، واقع التجربة الإنسانية اليومية للعرب أنفسهم يقول بطوباوية هذه النظرية التي تغرق في مثالية لا تجد لها تجسيداً سائداً في الحياة، ما عدا الاستثناءات التي لا تصلح قياساً بأية حالٍ من الأحوال. فالصديق بالمواصفات التي ذكرَها المنظور العربي الثقافي للصداقة تكاد تكون معدومة وحلماً يتغنى به الشعراء والباحثون عن صديق صدوق.

والصداقة بالنسبة لروح بن زنباع:

"لفظٌ بلا معنى، أي هو شيء عزيز، ولعزته كأنه ليس بموجود".

وقد قال الفضيل لسفيان:

"دلني على صديق أركن إليه إذا غبت، وآمن معه إذا حضرت. فقال: تلك ضالة لا توجد".

وهو المضمون ذاته الذي ذكرهُ الطغرائي:

إن الصديق هوَ اسمُ معنىً لم نجدْ
من طالبيهِ في البريّةِ واجدا
مَن لي بهم والله لم يخلقهمُ
إن لم أقلْ حقاً فهاتوا واحدا

وهو الجوهر الذي نقله أبو حيان التوحيدي في (الصداقة والصديق) عن أحد الفلاسفة (دونَ أن يسميه) عندما سئل:

مَن أطول الناس سفراً؟

قال: **مَن سافرَ في طلب صديق.**

ويقول الصابئ:

أيا ربّ كل الناس أولاد علةٍ
أما تغلط الدنيا لنا بصديق؟

وجـوهٌ بهـا مـن مـضمر الغـلّ شـاهدٌ

ذوات أديــمٍ في النفــاق صــفيق

وهكذا يبقى الصديق طلباً عزيـز المنـال يختـصرُ ندرتَـهُ قـولٌ موجـوعٌ للمأمون في حكاية مؤثرة، حينما غنّى علوية في حضرة المـأمون هـذين البيتـين (وبعض المصادر تقول أن المأمون سمعهما من أبي العتاهية مباشرة):

وإني لمــشتاقٌ إلى ظــلِّ صــاحبٍ

يــرقُّ ويــصفو إنْ كــدرتُ عليــهِ

عـذيري مـن الإنـسان لا إن جفوتُـهُ

صــفا لي ولا إنْ صرتُ طـوعَ يديـهِ

فاستعادهُ المأمون عدّة مرات ثم قال:

"هات يا علوية هذا الصاحب، وخذْ الخلافة".

فالمأمون الـذي يملـك الأرض ومـا عليهـا، يقـصده الـداني والقـاصي طلبـاً لصداقته، يتحسّر على صديق وازنَهُ بالخلافة كلها فرجحتْ كفّتُهُ.

ولـيس المـأمون وحـده مـن يـسعى في طلـبِ صـديقٍ تهـون بـصحبته الشدائد، يجمّـل حـضوره الحيـاة، وتغتـاظ الـنفس لغيابـه، وإنمـا ابـن الرومـي يتشوّق إلى ظل صديق:

وإني لمـشتاقٌ إلى ظـلّ صـاحبٍ ... مــشوقٌ إلى تــشبيهِ حــالي بحالــهِ

إذا الدهرُ أعطاني رأى مثلَ رأيـهِ ... فبــاراه جــوداً واقتــدى بفعالِــهِ

وإنْ ضــنَّ دهــرٌ مــرةً بعطيــةٍ ... تنــاولني في ضِــيقتي بنوالــهِ

* * *

وفضلاً عن هذه الأفكار القائلة بعدم واقعية نظرية الصداقة في الثقافـة العربية، بل والتي تقول بعدم وجود الصديق كما ورد في هذه النظريـة، يـدعو الكثيرون إلى عدم الإكثار من الأصدقاء لأن عواقبه تأتي على غير ما ينشدُ المكثِر.

وقيل[1]: "الإخوان عندك كالنار، قليلها متاع وكثيرها بوار". وقال الفضيل: "من سخافة عقل المرء كثرة معارفه". وقال حفص بن حميد: "من لم ينقص كل يوم صديقاً لا يفلح أبداً". ويقول ابن الرومي:

عدوك من صديقك مستفادٌ فلا تستكثرنّ من الصحاب
فإن الداء أكثر ما تراه يكون من الطعام أو الشراب

ومن أجمل ما قرأتُ بلاغةً في هذا الباب ما قاله جعفر بن يحيى لأحد ندمائه:

كم لكَ من صديق؟

قال: صديقان.

قال: إنك لمثرٍ في الأصدقاء.

* * *

ومن كل ما أتينا عليه يتبين أن نظرية الصداقة في الثقافة العربية تتماثل مع جميع النظريات الإنسانية القائلة بالقيم السامية، ولكنها، للأسف، أقوالٌ تتلاشى مفاعيلها قبل أن تتجسّد في ميادين الواقع، وكما هي أفكار مثالية فإن المؤمنين بها، العاملين بأحكامها، وهم قلائل، مثاليون يتلقون من الطعنات ما يتفاداه سواهم بقليل من النفاق وقليل من الكذب وكثير من الضحك!

---

1 وردَ في (محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء) للراغب الأصبهاني.

المراجع[1]

- أبو الطيب محمد بن احمد بن اسحاق بن يحيي الوشاء، الموشّى.
- أبو حامد الغزالي، بداية الهداية.
- أبو حسن الماوري، أدب الدنيا والدين.
- أبو حيان التوحيدي، الصداقة والصديق.
- أبو نجيب ضياء الدين السهروردي، آداب المريدين.
- الراغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء.
- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الوافي بالوفيات.
- محمد أمين بن فضل اللـه بن محب الدين بن محمد المحبـي، نفحـة الريحانة ورشحة طلاء الحانة.

1 تستفيد هذه الدراسة، حول الصداقة، في جميع مراجعها من كتب التراث الواردة في النسخة الالكترونية للموسوعة الشعرية التي أصدرها المجمع الثقافي في أبو ظبي، كذلك الحال بالنسبة للشعر الوارد في الدراسة.

هوية شعب أم هوية حكم..؟

إحالات إشكالية في أسماء دول عربية[1]

يتأمل المرء أحياناً تفاصيلَ في الحياة العامة تبدو وكأنها غير ذات أهمية ولا تتجاوز مدلولاتها ما أُريدَ لمظاهرها أن توحي به، إلا أنها ـ إذا شاء المرء أن يجهد في البحث عمّا وراء المظاهر ـ تعني ما يعنيه عنوان الكتاب، أي أنها رموز لعوالم يهمُّ المسكونُ بالأسئلة في الدخول إلى مجهولها. من هذا المنطلق عّنَ لي أن أتساءل عـمّا يوحي به اسم الدولة، أية دولة كانت. يتراءى الجواب حالاً: طالما تواترت خيارات عديدة لمسميات عديدة فان الاختيار يعني اختيار المعنى. والمعنى هنا إبراز الهوية. أي أن اسم دولةٍ ما يعكسُ هويتها الوطنية أو القومية بالضرورة. وقد يعكس هويةً أخرى: دينية أو سياسية. ولكن هل يحدث وأن تغيب هذه الأبعاد كلها عن العقل المنتج للتسمية؟ قد يحدث هذا في حالة سيادة العامل الخارجي على العامل الداخلي وفي حالة إنتاج التسمية على خلفية أزمة الهوية التي تقود ـ بلا ريب ـ إلى تخبّط في اختيار اسم الدولة الرسمي. والعكس صحيح.

وإذا ما تفحّصنا سريعا عيّنةً مقارنة، ولتكن أوروبية، فإننا نجد عموما تطابقاً أو انسجاماً بين التسمية والهوية: تسميات خالية من زوائد الإطناب والتعظيم: جمهورية ألمانيا الاتحادية، جمهورية فرنسا، الاتحاد الروسي، مملكة السويد، مملكة أسبانيا، جمهورية إيطاليا وهلم جرا.

* * *

---

1 كُتبت هذه الدراسة عام 2000.

في المنطقة العربية اختلفت التسميات والحيثيات تبعاً لما كانت عليه الحال قبل ظهور التسمية، أي عشية نشوء الدولة. وتتغير المسميات في بعض الأحيان مع تغيّر الحال. وبالرغم من وحدة الهوية في إقليم يوّحدهُ التاريخ والجغرافيا والمصير كالمنطقة العربية تعددت حيثيات اختلاف تسميات الدول في إحالاتٍ ذهبَ بعضُها إلى ما هو أقل من حجم الهوية الحقيقية للبلاد فيما اختار البعض الآخر أن يكون أكبر من حجم هويته. وبين أولئك وهؤلاء اختار بعضٌ ثالثٌ الانسجام مع الذات. سأحاول هنا تصنيف الدول العربية وتسمياتها حسب تماثل أو تقارب الحيثيات:

أولا.. إحالة التسمية إلى هوية قبلية أو عائلية..

النموذج رقم (1) المملكة العربية السعودية.

وتلك حالة نموذجية يتم فيها تجاهل الخلفية التاريخية والجغرافية لإسم البلاد ليتم اختيار تسمية توحي بنسبة البلاد إلى العائلة. ومعروفٌ إن السعودية هي البلد الوحيد في العالم الذي أخذ تسميته من العائلة الحاكمة. وكم كان سيصبح أكثر انسجاماً مع تاريخ وجغرافيا البلاد لو سُميتْ "مملكة الجزيرة العربية" مثلاً، خاصة وإن الجزيرة العربية اصطلاح جغرافي شائع في المعارف العالمية ويدل على منطقة جغرافية هي في أغلبها تقريباً المملكة العربية السعودية. ومادام اصطلاح "الجزيرة العربية" يشمل دولاً مجاورة، كان يمكن البحث عن تسمية أخرى مستمدة من جغرافيا غنية بالأسماء التاريخية كجغرافيا الجزيرة العربية. وحتى تراتبية الصفات في التسمية الحالية تعكس قلقاً في تحديد الهوية. فأين تستقيم الهوية لغوياً..؟ هل عندما تكون التسمية (المملكة العربية السعودية) أم عندما تكون (المملكة السعودية العربية)..؟ وماذا كان في ذهن من قرّروا وكُلفّوا باستحداث تسمية للدولة الحديثة في منطقة الجزيرة العربية (نجد والحجاز)؟ فهل قصدوا "سَعْوَدة " عروبة

المملكة عندما قالوا:(المملكة العربية السعودية)؟ وفي ذلك - كما يبدو - قصديةٌ أو إهمالٌ لغويٌ تم من خلال أي منهما إحالة الكل إلى الجزء.. فالصفة (عربية) هنا جزء و(سعودية) هي الكل. أي أن (العربي) يصبح فرعاً و(السعودي) أصلاً. والسؤال الموازي سيكون بالضرورة على النحو التالي: ها وقد تمت إحالة اسم الدولة إلى العائلة... لماذا لم يذهب مستحدثو التسمية إلى ما هو اقرب إلى هوية الدولة؟ وأعني هنا أن يكون اسمها: (المملكة السعودية العربية). وفي تلك الحالة نتجنب الحديث التقسيمي عن عرب سعوديين وعرب مصريين وعرب مغاربة وعر

ب عراقيين. العكس هو الصحيح تماماً. أعني أن تعطينا التسميات إحساساً بوحدة الهوية القومية، أي إننا ـ وهذا واقع الحال ـ سعوديون عرب ومصريون عرب ومغاربة عرب وعراقيون عرب.

النموذج رقم (2) المملكة الأردنية الهاشمية..

على خلفية الصراع القديم بين العائلتين الحاكمتين في الأردن والسعودية ترشحُ تلك التسمية نديّةً واضحة للسعوديين وتعكس تداعيات الصراع أكثر مما تسعى للتعبير عن هوية البلاد حاضراً ومستقبلاً. وبدلاً من أن يعكس اسم البلاد الهوية القومية التي قاد الشريف حسين ثورته العربية من أجلها فضّل القائمون على اختيار التسمية إحالة اسم البلاد إلى شرف النسب لمنافسة الإحالة إلى "سعود" بالإحالة إلى "هاشم". علماً بأن الإحالة إلى هاشم ليست خياراً قومياً في الهوية لأن "هاشماً" ضلعٌ من قريش وقريش قبيلة من العرب. وهنا يبدو تغليب الجزء على الكل لرفعة شرف الانتساب إلى سلالة الرسول (صلعم). وحتى في تلك الحالة يأتي انتخاب الهاشمية كعنصر شرفي في منازعة الند السعودي آنذاك. وهنا تأتى التسمية أيضا لتعبّر عن هوية العائلة الحاكمة لا عن هوية البلاد أو محيطها القومي. ولا تخلو تسمية (المملكة الأردنية الهاشمية) من التباس لغوي هي الأخرى. وما هو جدير بالتأمل ذلك

التوصيف الهاشمي للمملكة. فأن تكون المملكة الأردنية هاشمية فهو توصيف ملتبس لا يترك أي انطباع قانوني عن بنية الدولة أو سياسي عن شكل نظام الحكم فيها أو قومي عن هويتها أو حضاري عن الأداء التاريخي لشعبها.

وهذان النموذجان [السعودي والهاشمي] يحيلان الدولة (هويتها: اسمها) إلى زمن زائل. ولمن البديهيات ومما لا يضمر تهّجماً على أحدٍ القولُ بأن الله وحده هو الخالد.. أما الحكام فهم يأتون ويذهبون. ومن الحضاري أن تحمل الدول (أية دولة) اسماً لا يجد أحدٌ في يوم من الأيام ضيراً من تخليده. أما أن تتغير أسماء الدول مع تغيّر حكامها فتلك إشكالية ثقافية تجعل البلاد في بحث دائم عن عنوان لهويتها. وإذا سلّمنا بأن ظروفاً ذاتية وموضوعية وسطوة خارجية ومحدودية في الوعي السياسي آنذاك أملتْ هاتين التسميتين، فأن عقوداً من التطور وتحجيم سطوة الخارج وانفتاح آفاق الوعي لا بدّ أن تستدعي ميلاً للتفكير بإجراء تغيير على التسميتين يجعلهما أكثر تمثّلاً لهويتي البلدين وفي صيغة الزمن الخالد. فما الذي يضير العائلة الحاكمة السعودية أو يؤثر على امتيازاتها إذا ما قررت عَصْرَنة اسم المملكة كأن تكون (المملكة العربية) أو (مملكة الجزيرة العربية) أو أية تسمية أخرى دون سَعْوَدة؟ وما الذي يضير الأسرة الحاكمة في الأردن في أن يكون اسم (المملكة الأردنية) كافياً ووافياً دون هَشْمَنة؟

ثانياً.. إحالة القومي إلى الوطني..

النموذج: الجمهورية العربية السورية

الجمهورية العربية اليمنية.

في هاتين التسميتين يحدث الالتباس اللغوي ذاته.. وربما هي قصديةٌ يُراد منها كما ذكرنا سابقاً إحالة الكلّي (القومي) إلى الجزئي (الوطني) لتحيل الأمة العربية إلى أقوامٍ تتماهى قوميتُها في وطنيتِها وليس العكس.. فنصبح أيضاً عربَ سوريا وعرب اليمن وكأن ثمة عروبةً سورية وعروبةً يمنية. أليس من الصحيح لغوياً وثقافياً - إذا استبعدنا القصدية - ومن الملائم للهوية القول: سوريون عرب ويمنيون عرب؟ وعلى خلفية هذه الملاءمة تكون التسميتان منذ البداية: (الجمهورية السورية العربية) و(الجمهورية اليمنية العربية). ولعلّ في الحالة المصرية سنداً لما نتطرق إليه بعد حين.

فهل كان ـ في الحالتين السورية واليمنية ـ ثمّة وعيٌ بالتسمية والهوية يوم قُررتْ التسميتان؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل أُريدَ من التسميتين قصدياً ترجيح القُطْري على القومي في جوهر الهوية؟

ثالثاً: الاحتفاء بالحكم الجمهوري..

النموذج: تونس ـ العراق ـ السودان ـ لبنان.

في دول عربية مثل تونس والعراق والسودان ولبنان جُعِلتْ التسميات توحي بالاحتفاء بالتصنيف الجمهوري لاسم الدولة دون ما حاجة لأية ملحقات بديعية. وكان الوعي السياسي في هذه الدول مؤدلَجاً يعتقد بأن الجمهوري يعني التحرّر والتقدم بخلاف الملكي الرجعي المتخلف!!. ولذلك احتفظت تلك الدول بأسمائها العريقة مسبوقةً بالتصنيف الجمهوري الذي يشير في دلالته إلى الشكل الرئاسي لنظام الحكم. ولم تخلّف هذه الدول الأربع لشعوبها الإشكالية

الثقافية المتعلقة بالتسمية والهوية لأنها حافظت على مسمياتها التاريخية ولم تضفْ عليها إلا ما تُعورفَ عليه في أنظمة الحكم من تسمية قانونية تلك هي (الجمهورية). زعيم إحدى تلك الدول قرر الخروج على السرب ليتّفرد بتسمية قد تكون موضوع مزاح بين ثلة أصدقاء ولكن أن تأتي في صيغة قرار رئاسي لتغيير الاسم الرسمي للبلاد فذلك أمر غير معقول على الإطلاق. بعد غزوه للكويت فكّر الرئيس العراقي صدام حسين بأن العراق مذكّر!! والجمهورية تؤنّثه إجباراً بعد أن يصبح منسوباً. لذلك كان لابد من مخرج لغوي لتثبيت ذكورة العراق وعدم تأنيثه بأية حال من الأحوال. فكان القرار بـ [رَجْلَنة الدولة]! حيث تم تغيير الاسم الرسمي للدولة من (الجمهورية العراقية) إلى (جمهورية العراق). وأستطيع المغامرة بالقول إنها المرة الأولى في تاريخ الدول التي يفكر فيها زعيمٌ دولةٍ ما بذكورة الهوية!!

رابعا: الإطناب في التسميات:

النموذج: الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى ـ جمهورية الجزائر الديمقراطية الشعبية.

قبل كل شيء أثبتت العقود الخمسون الماضية أن الدول " الديمقراطية الشعبية "• في العالم لم تكن بحال من الأحوال ديمقراطية أو شعبية بل هي في الغالب أنظمة استبدادية.

أما في المنطقة العربية فإن الجزائر التي أرادت إحالة هويتها الوطنية إلى بُعد سياسي هو "الديمقراطية الشعبية"، فإنما هي وللأسف كانت منذ

• جاءت أطروحة (الديمقراطية الشعبية) في مواجهة الديمقراطية الغربية.. وكأن الديمقراطيات في الغرب غير شعبية. وأرى شخصياً أن مصطلح الديمقراطية الشعبية يعاني أساساً من إخفاقٍ في المفهوم.. لأن الديمقراطية شعبية في الجوهر. ويكفي المرء القول [ديمقراطية] ليعني ضمنا [شعبية].

الاستقلال لا ديمقراطية ولا شعبية. كذلك الحال بالنسبة للجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى فقد بالغت في الإطناب بالتسمية بشكل خارج عن المألوف. فهي جماهيرية وليست جمهورية. وعربية ليبية أحالت الكلي القومي إلى الجزئي الوطني. وشعبية ينطبق عليها ما تطرقنا إليه آنفاً. واشتراكية (أية اشتراكية؟!). أما العظمى فهو ما لم أفهم مغزاه حتى الآن. ولا أظن أن ذلك كله يتعدى كونه إطناباً ـ لا أساس له البتة ـ في محاولةٍ لحيازة "هوية" من المقاس الكبير!

خامساً: الإحالة إلى الهوية القومية..

النموذج: جمهورية مصر العربية.

أعتقد أن التسمية المصرية هي أكثر التسميات في المنطقة العربية تطابقاً مع ما يُراد له أن يكون هوية البلاد. في مرحلة ما قبل ثورة يوليو كان كثيرون بينهم الكاتب النهضوي المصري سلامة موسى ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ يتحدثون عن "الأمة المصرية" فيما يتحدث آخرون عن هوية أفريقية وأخرى إسلامية وأخرى عربية وغير ذلك. بعد نجاح الثورة أراد زعماؤها وفي مقدمتهم جمال عبد الناصر تأكيد هوية مصر العربية وانتماء الشعب المصري إلى محيطه القومي العربي وتسويق شعار الوحدة. وكان اسم دولة الوحدة بين مصر وسوريا [الجمهورية العربية المتحدة]. بعد الانفصال اختار المصريون تسمية واعية منسجمة مع الهوية العربية: [جمهورية مصر العربية].. ولم يقولوا (الجمهورية العربية المصرية) بينما أراد السوريون لدولتهم أن تكون: (الجمهورية العربية السورية) حين استبدلوا "المتحدة" بـ "السورية" استبدالاً تجاهلَ اختلافَ الدلالات.

سادسا: قلق "الأمارة" وضرورة "الدولة"..

النموذج : الكويت ـ قطر ـ البحرين.

يعلم الدارسون لتاريخ المنطقة إن الجزيرة العربية وسواحل الخليج من نجد إلى عمان ما كان ليجزّئها المستعمرون (كما فعلوا مع الأقاليم العربية الأخرى) إلى إمارات صغيرة تعتمد على التحالفات القبلية لولا قيمتها الاقتصادية الإستراتيجية وخشية أن تكون في قبضة عربية واحدة لا يستطيع المستعمرون على مدى بعيد السيطرة عليها. وقد عانت كل من هذه الإمارات لمدى طويل من إشكالية الحاجة إلى الشعور بأنها دول حديثة بالمفهوم الشرطي لتعبير "دولة". والحديث هنا لا يشمل السعودية وقد أفضتُ في الحديث عنها ولا سلطنة عُمان التي سأعود إليها.

كان الأمر في البداية منطقياً من حيث التسميات [إمارة الكويت]، [إمارة البحرين]، [إمارة قطر]، [إمارة أبو ظبي]، [إمارة دبي]، [إمارة الشارقة]، [إمارة أم القيوين]، [إمارة الفجيرة]، و[إمارة عجمان]. وقد عكست هذه التسميات الهوية الحقيقية لتلك الدول الفتية وطبيعة نظام الحكم فيها، حيث يدل التصنيف الرسمي "إمارة" على أن هذه البلدان دولٌ صغيرة تُحكم وراثياً وفقاً لنظام الإمارة. الاقتراح الموضوعي بجمع الإمارات الست في دولة واحدة هي [الإمارات العربية المتحدة] ساعد على نشوء دولة لا تعاني من قلق الحاجة إلى الشعور بالدولة بعد تشكّل الاتحاد ولا من الافتراق عن الهوية بأي من تجلياته في التسمية. وفي تلك الحالة لا يعبّر اسم الدولة عن وهمٍ وإنما عن واقع: (إمارات عربية متحدة). ويعبّر كذلك بلا لبس عن الانتماء إلى الهوية العربية دون أي غموض لغوي.

ما يستدعي التأمل هو الحيثيات التي رأى أصحاب القرار في الكويت والبحرين• وقطر على أساسها تحويل أسماء بلدانهم من إمارات إلى دول.

أتساءل أولاً.. ما الضير في أن يكون التصنيف إمارة وليس شيئاً آخر؟ فالتسمية لوحدها لا تعلي ولا تدني شأناً. فالولايات المتحدة هي الدولة العظمى في العالم الآن دون ما حاجة إلى إلحاق صفة "العظمى" باسمها كما لم تمنح صفة "العظمى" لليبيا أية عظمة، لأن اختيار الحجم ليس قراراً، بل إن تلك الكلمات الرنّانة ما أن تُستعمل في هكذا مجال لغوي ـ أي للكناية عن شيٍّ ما ـ تصبح مجرد اسم عَلَم.

أعود للتساؤل عن الغرض من استبدال "إمارة" بـ "دولة". يتراءى لي أن الاختيار إشكالي. فالمعروف أن لكل بلادٍ دولةً سواء كانت ناشئة أو ستنشأ. كما أن بعض البلاد تتعرض في مراحل من تاريخها إلى حالة من الوجود في غياب دولة، كما هي الحال بالنسبة للصومال في السنوات الماضية. والشيء ذاته ينطبق على البلاد التي تتعرض للاحتلال أو البلاد التي تكافح شعوبها من أجل إقامة دولها والحالة الفلسطينية مثال نموذجي. والدولة تعبير حرفي عن بلد مستقل. ومن معانيها الأخرى تلك هي المؤسسة العامة الأكبر التي تدير شؤون البلاد عبر

• سبقت هذه الدراسة إعلان البحرين نيتها التحول إلى مملكة. وقد يكون من الضروري الإشارة إلى أن القرار البحريني بالتحول إلى مملكة ربما يعكس أمرين أشرت إليهما سابقاً:
أولاً: أن البحرينيين تنّبهوا إلى أن كلمة دولة كتعريف رسمي تبدو صيغةً ناقصة بالقياس على ما يريدونه ضمناً من التعريف، ولم تكن حلاً نهائياً لأسئلة التوجس من صيغة الإمارة عندما استُبدلتْ بتوصيف "دولة".
ثانياً: في السعي للبحث عن الذات (الرسمية) أراد البحرينيون مغادرة مرحلة دولَنةِ الأمارة إلى مرحلة مَلْكَنَةِ الأمارة، وكأن التوصيف الملكي للدولة يضفي عليها قدراً من الفخامة التي ربما أرضتْ أسئلة الذات.

تراتبيـة هرميـة وهيئـات أفقيـة. مـا أريـد التوصـل إليـه ذاك إن كـل البلـدان المـستقلة هـي دول دونمـا حاجـة إلى تعريـف المعـرَّف. والحاجـة الأساسـية تـبرز في البـدء لاختيـار اسـم يـتم الاتفـاق عليـه بـسلطة التـاريخ أو الحـاكم آنئـذ. يـسبق هـذا الاسـم تعريـف بأسـلوب نظـام الحكـم في تلـك الدولـة كـأن تكـون ملكيـة أو جمهوريـة أو إمبراطوريـة أو سـلطنة أو اتحـاد انـدماجي أو اتحـاد فيـدرالي. ولكـن مـا لم أفهمـه أن تـسمّي الدولـة نفـسها دولـة. فـإذا لم تكـن كـذلك فـما هـي؟! أعتقـد أنـه اسـتخدام غـير موّفـق يـستعمله الإعـلام العـربي في حالـة أخـرى دون تمحـيص: فكثـيراً مـا نـسمع وسـائل الإعـلام تقـول: (دولـة الإمـارات العربيـة المتحـدة). لمـاذا كلمـة "دولـة" طالمـا أن الاسـم الرسـمي للـبلاد هـو [الإمـارات العربيـة المتحـدة]. وإذا كان القول يـصح في تلـك الحالـة، فهـل سـمعتم مـرةً مَـن يقـول: "دولـة الولايـات المتحـدة الأمريكيـة"؟ ربمـا فكـرّ أصـحاب القـرار في كـل مـن الكويـت والبحـرين وقطـر بـأن تـصنيف "إمـارة" يبـدو وكأنـه أقـل شـأناً مـن دولـة أو ربمـا يـوحي بـأن الإمـارة منـضوية تحـت لـواء دولـة أخـرى، مملكـة مـثلاً. لـذا كانـت ثمـة حاجـة نفـسية كـما يبـدو إلى دَوْلَنـة الإمـارة ولـو اسـمياً فقـط. فـماذا يعنـي هـذا القلـق؟ هـل هـي مـشكلة هويـة؟ أم مـاذا؟ قبـل ثلاثـين عامـاً كـان يمكـن أن يجـد المـرء مـسوّغاً لـشعور رسـمي كهـذا، بَيـدَ أن الحـال اختلفـت الآن بعـد أن أُرسـيتْ دعـائم تلـك البلـدان وطنيـاً وسياسـياً وثقافيـاً واقتـصادياً وإقليميـاً ودوليـاً ورسَـختْ فيهـا تجـارب لا يمكـن أن يكـون معهـا للتـسميات دورٌ في تـسويق أو تبريـر حجمهـا وبخاصـة في حـالتي قطـر والكويـت. وهـذه عُـمان كمثـال لم تغـيّر تـسمية الـسلطنة إلى دولـة. اعتقـد أن تـسمية [سـلطنة عـمان] تتنـاغم تمامـاً مـع تاريخهـا وهويتهـا الـسياسية دون أي قلـق مـن أن يبتلعهـا الجـار الإيـراني العمـلاق ويحيلها بين ليلة وضحاها إلى محافظة إيرانية كما فعلَ عربٌ بعرب!!

دولتـان اثنتـان فقـط - غـير عـربيتين - عـضوان في الأمـم المتحـدة جـاءت تـسميتهما الرسـمية مـسبوقتين بكلمـة "دولـة" هـما (إسرائيـل) و(الفاتيكـان) ولكلتـيهما أسـباب خاصـة جـداً تتعلـق عنـد الأولى بالهويـة ولـدى الثانيـة بالـسلطة الدينيـة. ففـي حالـة الفاتيكـان جـاءت تـسمية دولـة الفاتيكـان نابعـة مـن عـدة عوامـل في أن تكـون للكنيـسة دولتهـا وقرارهـا المـستقل. وإن الفاتيكـان دولـة داخـل دولـة. بـل أنهـا في قلـب العاصـمة الإيطالية روما. كـما أنـه مـن الـصعب اتخـاذ أيـة تـسمية أخـرى قـد تتعـارض مـع الـسيادة الإيطاليـة ولا تتفـق كـذلك مـع خـصوصية الوضـع الـديني في الفاتيكـان. فالحـاكم لـيس ملكـاً ولا رئيـساً ولا أمـيراً ولا إمبراطـوراً ولا سلطاناً. إنما هـو البابـا. وبالتـالي كـان لابـدّ مـن إنـشاء صـيغة جديـدة للدولـة هـي الدولـة البابويـة. أمـا في حالـة إسرائيـل، فكـان هـدف الحركـة الـصهيونية منـذ البدايـة إنـشاء دولـة يهوديـة عـلى أرض فلـسطين. وقـد ظلـت عقـدة اليهـود طـويلاً تـتلخص في إنـشاء دولـة خاصـة بهـم. وحـين هُيِّـئَ لهـم ذلـك ظلـوا ينـشدون الاعـتراف بتلـك الدولـة التـي لم تحـظَ بـاعتراف مطلـق حتـى الآن خـصوصاً ممـن تتطلـع إلى اعـترافهم وهـم العـرب. ويبـدو إن اختيـار كلمـة "دولـة" لتـسبق اسـم إسرائيـل ينبـع مـن عقدة الدولة: الحلم لدى اليهود.

* * *

أردت مـن هـذه المعالجـة أن أسـلّط الـضوء عـلى مـا يُظـن انـه تفـصيل، مؤمنـاً بـأن الإنـسان والـوطن والهويـة والعلاقـات الاجتماعيـة والأشـياء كلهـا تـشكيلٌ مـن التفاصـيل، وإذا أرادت أمـةٌ مـا أن تعيـد بنـاء حاضرهـا ومـستقبلها فهـي لا بـدّ بادئـة بـالجزئي والتفـصيلي بعيـداً عـن اللافتـات الكبـيرة التـي لا تـصمد أمـام ريـح. إن إحالـة اسـم الدولـة (عنـوان هويتهـا) إلى زمـن زائـل يـضع الأجيـال القادمـة أمـام مـشكلة ثقافيـة

وسياسـية تتمثـل في ضرورة تغيـير اسـم الدولـة مـن حالـة زائلـة إلى حالـة خالـدة حالما يرحـل الـزمن الزائـل. كـما تعـاني بعـض التـسميات مـن تغليـب الأفـق الـسياسي عـلى البعـد الـوطني أو القـومي الحـضاري. وإنــه لمــن العبـث تجاهـل تـاريخ الـبلاد ــ أي بـلاد ـ الغنـي بمـا يكفـي مـن دلالات الهويـة فـيما يـتم اختيـار مـسميات سياسـية تبـدو كـما لـو أنهـا شـعارات. وهـل ثمّـة شـعار أكـثر إعلانيـة مـن هـذا: (الجماهيريـة العربيـة الليبيـة الـشعبية الاشـتراكية العظمـى)؟!!. وغالبـا مـا تعطـي تـسميات أغلـب الـدول العربيـة انطباعـات لا تـوحي بهويتهـا بـل بـأمر آخـر في نفـس مـَن كـانوا وراء اختيار تلك التسميات دون سواها.

إنـه لمـن المهـم أن نلاحـظ غيـاب الاسـتقرار في المنطقـة العربيـة حتـى في فـضاء التـسميات، ومــن الأهــم أن تكــون لأوطاننــا تــسميات خالــدة بخلودهـا لا تـسميات تـرى فيهـا الأجيـال القادمـة مـن الـشعوب أو الحكـام ضرباً من خرافات الأولين!!

* * *

الأنثى الكاتبة والوسط الثقافي الذكوري

كثيراً ما نقرأ في الدراسات الأدبيـة عـن مفهـوم الأدب النـسوي" دون أن يحدّدَ لنا الباحثون مفهوماً للنص الآخر (غير النسوي).. ما هو؟

فهل يعني هذا أن الأدب الذي يكتبه الرجال هـو أصـل الأدب أو الأدب الأصلي المطلق الذي لا يحتاج إلى تعريف مفاهيمي للإشارة إليه؟

وهل ما تكتبـه المـرأة هـو نتـاج فرعـي وربمـا طـارئ يـستلزم التحديـد المفاهيمي ومن ثم الرصد والدراسة؟

إنني لأرى في ذلك، في الأساس، تمييزاً مفاهيمياً ضد المرأة.

* * *

لو كان العالمُ غير هذا العالم لقلتُ بلا تردد إن أيـة قـراءة تجـزّئ إنتـاج الأدب إلى جنسيةٍ تعسفية: كاتب: رجل- كاتبة: أمرأة، هي قـراءة غـير إنـسانية وغير شمولية وتنطلق من معايير غير نصيّة، أي من خارج البنية الجمالية للنص ذاته. بَيْدَ أن واقع الحال لا يتسّق مع "لو" الافتراض. فالأدب ونقده لا ينفـصلان عن التفاعلات الحياتية والـسايكولوجية للمؤلـف (بغـض الطـرف عـن جنـسه) وبيئة النص. ولأن التاريخ الاجتماعي للعالم شهدَ عـلى الـدوام سـيطرة ذكوريـة على جميع مناحي الحياة مع تهميش لدور المرأة بدرجات متفاوتـة، فقـد نـتجَ عن ذلك عنجهيـة ذكوريـة تعكـس فكـرةً متخلّفـة في أن العـالم هـو الرجـل في مقابل شعور نسائي بالظلم والإحباط والانكماش.

هذه الحقيقة القديمة الجديدة تتجلّى بـلا شـك في أي منـتج ثقـافي، مـا دفعَ الباحثون والنقاد إلى دراسة النصوص النـسوية بأسـلوبٍ لا يقـصد التمييـز بقدر ما يستهدف مقاربة الخصوصيات الثقافية والسايكولوجية للنص النسوي. ولكن من المهم الإشارة إلى إن هذا المعيار لا يمثّل قاعدةً للتقويم، بل هو يصلح

في قراءة نصوص نسوية معينة ولا تقتضيه الحال في النصوص الإنسانية الأخرى التي تتماثل في منطلقاتها أو معالجاتها سواء كان الكاتب رجلاً أم أمرأة.

أما إذا جئنا على المشهد الثقافي في الوطن العربي، الأدبي والنقدي تحديداً، فإننا نصدم بخروجٍ على أبجديات التقاليد الثقافية ومنطق الأمور:

1. غياب التقاليد الثقافية في العلاقة بين المبدعين العرب. تلك العلاقة التي ينبغي أن تنبني على أسس موضوعية غير مشخصنة وغير حزبية وغير جهوية. وكثيراً ما نجد من كبار الشعراء، مثلاً، والنقاد ترجيحاً لشاعرة على أخرى لأن الأولى جميلة!
2. غالباً ما تتم قراءة النص النسوي من قبل النقاد بعيون ذكورية دون تجشُّمِ عناءِ استكناهِ جوهرِ النص النسوي الذي يحفل بخصوصية تبلورت من تداعيات الابتلاءات التي أثقلت كاهل المرأة العربية تحديداً في مجتمعاتٍ أقل ما يقال عنها أنها متخلفة.
3. تسويق وسائل الإعلام لمحاولات شعرية رديئة لفتيات أو نساء لا يعرفن عن الوزن شيئاً ولا يفرّقن بين الفاعل والمفعول به ولا يكتبن سوى خواطر تشبه رسائل المراهقين. الأمر الذي يغبن شاعرات موهوبات حين يتم وضعهن على متن المركب نفسه مع متشاعرات لا علاقة لهن بالشعر غير الرغبة بالتشاعر.
4. تعْمَدُ بعض المهرجانات الثقافية العربية إلى دعوة الشاعرات "الجميلات!" مهما كانت محدودية مواهبهن ويتم تجاهل الشاعرات الأكثر براعة في الكتابة. وقد حدث ذلك في مهرجانات لها سمعة كبيرة.
5. تخلّي الكثير من دور النشر العربية عن المبادئ الثقافية للنشر وخضوعها للرغبة في جني الأرباح عندما راحت هذه الدور تنشر ديواناً (هي تقول ديواناً) لشاعرة (هي تقول شاعرة) مقابل ما تطلبه دار النشر من ثمن مالي.

* * *

وسوى ذلك، فإن النشر الالكتروني جلبَ معه إشكالية ثقافية، أولى ضحاياها الشباب، عندما أمكنَ لكل فرد إنشاء موقع الكتروني يسميه ثقافياً لينشر فيه لمن هبّ ودب تحت مسمى شعراء وشاعرات. وتكمن المشكلة هنا في أن الشباب الذين يقبلون على دخول هذه المواقع يعتقدون أن النشر يمثّل شرعية اعتراف بهذا الشاعر أو هذه الشاعرة فيظنون إن المنشور شعر، وترتبك عندهم المعايير. ولا ألوم الشباب في هذا بل هم على حق لأن التقاليد الثقافية سابقاً كانت تفرض على كل مؤسسة ثقافية أو إعلامية أن لا تنشر نصاً إذا لم يكن ناضجاً وإن دور النشر كانت مؤسسات ثقافية لا تتعامل مع غير المبدعين.

وإذا أردنا أن نكون أكثر جرأة يجب أن نشير أيضاً إلى أن الشاعرات العربيات (الشابات الجميلات تحديداً) يتعرضن بعض الأحيان لضغوطات غير أخلاقية من قبل أولئك الذين الذي يحتلون مواقع ثقافية وإعلامية قادرة على التسويق الإعلامي والثقافي. وقد أخبرتني شاعرة سعودية أنها اعتكفت في المنزل لتنأى بنفسها عن الابتزازات الوقحة.

* * *

وفي الختام.. أرى أن إشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمعات متخلفة: تغلّبُ ذكورة الرجل على أنوثة المرأة تحت مسوّغات عديدة، تنعكس مباشرة على الحياة الثقافية وعلاقاتها.

ولكن بالرغم من كل ما قلناه، وبالرغم من أنف المتخلفين من الرجال، فإن الكثير من المبدعات العربيات حققن إنجازاتهن الإبداعية دونما ترخيص "ثقافي" من الرجل، وفي مقدمتهن وفي عهود مبكرة أكثر صعوبة وانغلاقاً وذكورية، على سبيل المثال: نازك الملائكة، فدوى طوقان ، لميعة عباس عمارة، نوال السعداوي، غادة السمان، وسواهن كثيرات.

الأدب وجماليـة التلقّـي

- في العلاقة بين النص والقارئ -

منذ كُتِبَ أول نص شعري ناضج ومتكامل، وأعني به ملحمة جلجـامش، تمَّ تدوينه على ألواح قُصِدَ منها التوصيل إلى الآخر. والآخر - في هذا الـسياق - هو القارئ دائماً. وهنا تتكرس بديهية أن المكتـوب كُتِـبَ أصـلاً ليُقـرأ. ومنذئـذٍ ترسّختْ تلك العلاقة - المعادلة في شكلها الأولي: نص - قارئ. ولقـرون مديـدة ظلّتْ حيازة الإبداع لجهة خالق النص، وظلَّ القارئ -تأسيساً على تلـك الفكـرة - متلقيّاً "سلبياً" يـستقبل الـنص الإبـداعي ليحتفـي بـه كـما هـو دون اعـتراف بالدور الإبداعي الذي يمكن أن تفعله قراءته في كيان النص.

في العقود الأخـيرة مـن القـرن العـشرين توجّهـتْ الدراسـات الأدبيـة - ضمن سعي بحث متواصل في مجال تأسيس نظرية أدب حديث - نحو العلاقة بين النص والقارئ. وقد تأثرت تلك العلاقـة طرديـاً مـع تطـور أسـاليب تقـويم العمل الإبداعي ذاته. فالقول بوظيفـة اجتماعيـة وأيديولوجيـة لـلأدب تـشترط بالضرورة دراسة العلاقة بالقارئ. أما القول باستقلالية العمل الأدبي كنتاج فنـي فأنه لا يحسب بالضرورة - عند الإنتاج - وجود القارئ، رغم عدم تنّكره له من الناحية النظرية والعملية بعد تسويق العمل الأدبي.

يؤكد بعض الباحثين أن النص يدلُّ على الطريـق وهـو تعبـير يـضمر في جوهره الوعظ والتعليم، بينما يقول آخرون بأن النص كليّاً نتاجٌ لثقافة القـارئ، وهو قول يسلب من الكاتب حتى حقـه بموقـع متـوازن مـع القـارئ. ومـا بـين هذين الاتجاهين يوجد تنوّعٌ آخر من أساليب التفكير. ولقد تمّ تصنيف القـراء من قبل باحثي الأدب إلى طبقتين أساسيتين: القارئ المفترض والقـارئ الـواقعي.

بعض المنظـرّين، مثل بليخ وهـولاند يرجّحـون "الفردانيـة الراديكاليـة للقـارئ، التي ينتفي معها أي مقياس خارجي لترجيح قراءة على أخرى. فـالقراءة عمليـة إشباع أو على الأقل تعتمد على الحاجة السيكولوجية للقارئ".

باحثون آخرون اختاروا طريقاً وسطى بين الاتجـاه الموضـوعي والاتجـاه الـذاتي: الانتقـال مـن نـص وقـارئ إلى شـفرات، نمـاذج، أعـراف تفـسيرية، استراتيجيات قرائية، أو كما لدى فيش مشتركات تفسيرية.

* * *

يعتكف النص صبوراً دون جزع – حتى لـو استلزمَ ذلـك عـدة قـرون - بانتظار القارئ المثالي أو يخرج للبحث عنه افتراضـاً. ويـشهد تـاريخ الأدب كـم من النصوص ظلّتْ غائبة في بطون النسيان حتى صادفها قـراء بـاحثون تمكّنـوا من اكتشاف ونشر عظمة هذه النصوص.

وفي اللحظة التي يلتقي فيها الطرفان (النص والقارئ) تـتم إعـادة خلـق النص. ولا شك أن القارئ الخطأ يشوّه النص حين يقحمه في مناطق غير شعرية وغير ثقافية بشكل عام. هكذا قارئ غالباً ما يصيب "الآفاق" الكامنـة في الـنص بضرر القراءة الخاطئـة بـسببٍ مـن غيـاب شروط التفاعـل بـين الاثنـين: الـنص والقارئ.

ولكن هل هنالك قراءة خاطئة وأخرى صائبة ؟

وإلى أي المرجعيات نستند حين نُخطِّئُ قراءةً ونصوّبُ أخرى؟

مَن يظفر بـ " متعة النص " ؟

وهل تكفي "الكفاءة القرائية" لالتقاط المتعة في النص، أي نص؟

يقول رولاند بارت: " إذا ما قرأتُ هـذه الجملـة، تلـك القـصة، أو هـذه الكلمة بمتعة، فلأنها كُتِبتْ بمتعة ".

يحيل بارث متعة القراءة إلى متعة الكتابة. ولكن حيازة المتعة الأدبية ليست ملَكة آلية تحضر (في القارئ) عند القراءة طالما أنّ حضورها كامنٌ أصلاً (في الكاتب) عند الكتابة. فالقارئ المتمكن من لغة القراءة هو وحده من يستطيع أن يتذوّق لغة الكتابة ومعه يحقق النص ارتقاءً مهماً: من متعة الكتابة إلى متعة القراءة.

ولكي تكون القراءة صائبة لا يعني ذلك أن تكون قراءة إرضائية لمرجعيات موهومة أو اقتفائية عمياء ترى بعيون غيرها، وإنما يُشترط توافرها على الآليات المعرفية للقراءة. تلك الآليات التي تؤسس للفرق ما بين القراءة المعرفية والقراءة الجاهلة. ولا يمكن للقراءة المعرفية أن تتحقق إذا لم يملك القارئ آلياتها. كيف يمكن للقارئ أن يقتنص البُعد الدلالي للمفردة اللغوية إذا لم تكن لديه حصيلة جيدة من مفاتيح اللغة التي تعينه – بما يكفي - على اقتحام حصون النص المغلق. كما ولا بدّ أن تكون للقارئ أيضاً رؤية ثقافية تؤّهلهُ لإدارة حوار تفاعلي مع الرؤى التي يبوح بها النص.

وبالمقابل فأن قارئاً لا يمتلك لغةً عامة وأخرى خاصة لقراءة النص الإبداعي سيظلم النص بقراءة جاهلة تأتي على الأشياء دون أن تتقن لغة الاستكناه. الأمر الذي يشترط الكفاءة في القراءة إنقاذاً لحرمة النص من الاستبداد الجاهل. فالكفاءة القرائية هي الشرط الأساسي الذي تتم من خلال آلياته عملية إعادة خلق النص الإبداعي المقروء.

وقد ذهبت نظرية الأدب الحديث بالنشاط الإبداعي للقارئ إلى مركز الاهتمام من خلال – إلى حد كبير – توجهات جوناثان كولر نحو الآليات الخالقة في عملية القراءة ونظريته حول دلالة الكفاءة الأدبية لجهة الدلالات المتغيرة للنص. ينظر كولر إلى الكتابة من خلال القراءة، فهو يرى " أن العمل الأدبي ذو بنية ودلالة لأنه يُقرأ بأسلوب محدد، ولأن صفاته الكامنة، الخبيئة في الموضوع ذاته تحققت من قبل نظرية خطاب تُطبّقُ في البُعد القرائي".

أعتقدُ أن كولر هنا يربط بين النص والقارئ ربطاً ميكانيكياً، يبدو معه كما لو أن العمل الأدبي لا قيمة له (بنية ودلالة) خارج مظلة القارئ أو القيمة القرائية. ويلوحُ من ذلك إحالة النص إلى منظومة قيم ليست ذات صلة بالقيمة الأصلية والوحيدة للنص: أي القيمة الفنية. وربما يذكّرنا هذا برأي لجان بول سارتر مفاده: "إذا لم يصبح الكتاب مقروءاً فهو مجرد أوراق ملطّخة بالحبر".

لا يولي كولر اهتماماً بالطريقة القرائية ذاتها، وإنما بالمعرفة الصامتة أو الكفاءة التي تكمن خلفَ ذلك. تلك المعرفة وهذه الكفاءة اللتان لا يملكهما القارئ العادي. ومن ذلك يهتم كولر بمعارف القارئ المثالي الذي يستطيع أن يقرأ ويفسّر عملاً أدبياً ما بالأسلوب الذي يبدو مقبولاً من قبل المؤسسة الأدبية. والطريق إلى فهم النص يتبع النموذج ذاته القائم في البنية المنطقية للأدب: يجب أن تُربط المؤثرات بالقصيدة بنفس الطريقة التي يرى القارئ معها هذا الترابط مجسدّاً في مفردات من معرفته الخاصة بالأدب. ينبغي أن ينجز القارئ قراءته من خلال وضعها في إطار تقاليد معقولة يتم تقييدها من قبل المعرفة العامة بالأدب.

ولكي يكتسب هذا القارئ خبرةً في الأدب يشترط كولر ضرورة توافره على الإحساس بما عليه أن يفعله مع الأعمال الأدبية ومن ثم استحضاره نظاماً يكون على درجة كبيرة من الدهاء. فالقراءة ليست عملاً بريئاً، إنها مهارة مشحونة بالمخادعة، يقول كولر.

والقراءة خلخلة لمنظومة بنيوية ربّما ظنّ مبدعها إنها نهائية. وأكثر من ذلك، القراءة هدم جزئي أو كلّي للبنية النصية، بَيْدَ أنه هدمٌ يُراد من ورائه إعادة البناء. ولذلك فأن وصف كولر للقراءة على أنها عمل غير بريء ينطلق - ربما - من أن القارئ المثالي لا يريد أن يقرأ العمل الأدبي بعيني كاتبه وإنما

يعمل على إعادة إنتاج هذا العمل بعينيه هو. والأدب مطواعٌ دائماً للخلق المتعدد الذي يستلزم مهارة مشحونة بالمخادعة.

وليس بعيداً عن ذلك يعرّف ميشيل ريفيتير القراءة كعملية إبداعية تتحقق في النص المقروء، حيث القراءة إعادة بناء لإنتاج النص الأصلي. كما أن التفسير عنده عملية غير منتهية: حيث تظهر الدلالات العلاماتية وتختفي بشكل متغيِّر.

أكثر من أي كاتب آخر يولي ريفيتير الكفاءة الأدبية للقارئ مركزية الاهتمام. يتحدث ريفيتير عن قارئ أعلى" ذي كفاءة عالية جداً وقدرة على اقتناص الهيبوغرام الذي يبيّن ويعطي الدلالة للتمايزات في النصوص الشعرية.

ريفيتير يؤكد على وجود عنصرين أدبيين اثنين لا غير في محور الاتصال الأدبي: النص والقارئ. فالقارئ يعيد بشكل مباشر خلق العناصر الغائبة عن النص: الكاتب والواقع الذي يتناوله النص أو يخوض فيه والشفرة المستعملة في الخطاب.

إذاً، القارئ هنا يعيد للنص عناصره الغائبة التي يحاول أن يتحرر من حضورها المباشر. وهنا تبرز "مواجهة" بين النص والقارئ - كما أرى. فالنص لا يريد أن يتعامل مع هذه العناصر (الغائبة) إلاّ على أنها رموز (علامات) دلالية لا يُراد من الإحالة غير المعلنة إليها محاكاتها مباشرةً. ولكن القارئ، في الجانب الآخر، يريد أن يحيل النص إلى المنابع غير النصيّة للدلالة ليعيد هو في النهاية بناء النص وفقاً لمنظومة مدلولاته الشخصية. وبذلك يتحوّل النص من بنيات جمالية تتكاثف في كلّية بنيوية، آخر مرتجياتها المضمون، إلى نثار من القيم المضمونية.

يحلل ريفتير مجرى تلقّي القصيدة كتفاعل بين الاستباق والتعديل اللذين تقررهما إثارة طبقات المعادل، المفاجأة، الخيبة، السخرية، والكوميديا. وما تشترك به هذه الطبقات هي " التحكّم الفوقي " الذي يجعل القارئ، من

خلال التعديلات، دائم الترّقب، متحفزاً بشكل يمكنه من التحكم بمجرى التلقي الذي سيتضح معه معنى النص بشكل أكبر.

وكما لكولر مهارة مشحونة بالمخادعة فأن قراءة النص بالنسبة لريفيتير بمثابة لعبة. ولكنه يشترط في قارئ الشعر أن يفعل ذلك بشكل أسلوبي ومنظّم جداً. فالطريق لفهم النص عنده يمر بمرحلتين. في الأولى يتم تكريس مساحة المحاكاة ووضع تشفير إحالي. ولكن بعد ذلك يأتي دور الكفاءة الأدبية والألسنية للقارئ ليكتشف انزياح النص (الاختلاف) عن العادي في البعد الإحالي.

ومن الواضح هنا أن "القارئ الأعلى" الذي يتحدث عنه ريفيتير يتميّز بعلو الكعب في مجال قراءة النص. فهو يمتلك كفاءة قرائية تعادل الكفاءة الكتابية لتستقيم معادلة القراءة. ويعرّج ريفيتير على جوهرية التناص في عملية القراءة. فلا "نستطيع أن نتجاوب تماماً مع أي عمل أدبي إذا لم ندركه من خلال علاقته باشتراطات أدبية أخرى". ويبلور ريفيتير فكرته هكذا:

"التناص هو انطباع القارئ عن العلاقات بين عمل أدبي وسابقيه ولاحقيه. النصوص السابقة تمثّل النصيّة، التي هي نص أو نصان سبق للقارئ أن اطلع عليهما ليستطيع أن يفهم ما توحي به مدلولات عمل أدبي آخر".

الشرط القرائي هنا يتمثل بشرطية الثقافة الأدبية الملمّة بالمحيط أو السياق التراثي للنصوص التي يعوم في فضائها النص المقروء، بوعي أو بدون وعي.

ومن منظار فينومينولوجي (ظاهراتي) يرى ولفغانغ إزر إن لقاء النص بالقارئ يهب الحياة للعمل الأدبي:

"يشعر القارئ غالباً بالتدخل في الأحداث التي تبدو بالنسبة له - أثناء القراءة - واقعية، حتى لو كانت في حقيقة الأمر تقع بعيداً جداً عن واقعه الشخصي. كما أن حقيقةَ أن قراءً مختلفين يتأثرون بشكل مختلف بـ

"الواقع" المُنتَج في نص معين تعتبر دليلاً كافياً - بأي مقياس كان - على أن النصوص الأدبية تحوّل القراءة إلى عملية إبداعية تنحو منحى أعمق كثيراً من مجرد الانطباع عما هو مكتوب".

يبدأ إزر هنا بالتمايز عن الآخرين في أنه بدلاً من أن يحيل مصير المنتج المكتوب إلى القدرة القارئة، يختار القول بأن النصوص الأدبية هي التي تحوّل القراءة إلى عملية إبداعية. فالنص بالنسبة لإزر كفاءة كامنة ولا تستطيع أية قراءة أن تستحوذ على تلك الطاقة الكامنة بكاملها. كل قارئ يستطيع بمفرده أن يملأ الفراغات بطريقته الخاصة، التي يعايش بها النص وتعكس شروطه الذاتية، وبهذا المعنى يغدو النص بمثابة مرآة. لكن الواقع الذي يخلقه القارئ بوحي من عملية القراءة سيكون مختلفاً عن واقعه الشخصي.

ويمكن بلورة وتصنيف فكرة إزر في ثلاث نقاط جوهرية:

1. قصور قدرة القارئ عن الاستحواذ الكامل على الطاقة الكامنة للنص، الذي يظل أعمق دلالياً من كفاءة القارئ على سبر أغواره. وهذا هو سر الإبداع في العمل الفني، وبدونه يتعرض النص للانفتاح على قراءة نهائية تفرّغهُ من مزية التعدّد الدلالي المتعاقب.
2. اقتصار امكانية القارئ على ملء الفراغات بطريقته الخاصة، أي محاولة استنباط المغزى الدلالي في تجاويف المدلولات بالقدر الذي تعكسه الشروط الذاتية للقارئ. ويبدو أن إزر يريد أن يقول بأن كل قارئ سيجد الفراغات التي يتناسب ملؤها مع شروطه الذاتية. وبمعنى آخر يظل النص مطلقاً دلالياً تتعدد قراءاته بتعدد القراء.
3. إن عملية القراءة تدفع بالقارئ إلى واقع آخر مختلف عن واقعه الشخصي. الأمر الذي يكرّس سلطة النص. فبالرغم من

إلحاح القارئ على إحالة النص إلى شروطه الذاتية إلاّ إن النص لا يطاوعه بل ويذهب به إلى واقع آخر.

لكي يقترب المتلقي من فهم النص - يقول إزر - يجب أن "يخلق" معايشته الخاصة. وأن يضمِّنَ مخلوقَه سياقاً صالحاً للمقارنة مع السياقات التي تعاملَ معها المؤلف الأصلي. ليس بمعنى حرفي تماماً، ولكن عملية التنظيم المُعاشة بوعي لدى خالق العمل الأدبي هي ذاتها بالنسبة للمتلقي. وبدون إعادة خلق لا تعتبر المادة عملاً فنياً.

في الجملة الأخيرة يحدّد إزر سر إبداعية العمل الأدبي: (بدون إعادة خلق لا تعتبر المادة عملاً فنياً)، أي أن العمل الإبداعي هو ما تتوفر فيه شروط إعادة الخلق، بمعنى آخر حيازته للانفتاح الدائم أو التعدد الدلالي الذي يمكّن القارئ من امتلاك عناصر إعادة خلق النص التي لا تتحقق بدون القدرة على فك الرموز (تحليل الشفرة) التي يوليها إسر أهمية كبرى:

" البنية الجدلية للقارئ تقع في حل الشفرة. الحاجة لحل الرموز تهيئ لنا فرصة التعبير عن قدرتنا الخاصة على حل الرموز – أي أننا سنتوافر على جزء من جوهرنا الذي لم نكن واعين تماماً به. إنتاج الوعي في النصوص الأدبية لا يتضمن فقط اكتشاف غير المعبَّر عنه، الذي يمكن أن يُعالج من قبل الخيال الفعال للقارئ، وإنما يتضمن أيضاً إمكانيات للتعبير عن أنفسنا ومعها اكتشاف ما تسرّبَ من وعينا سابقاً. هذه هي الطرق التي من خلالها تمنحنا القراءة الأدبية فرصة التعبير عن غير المعَبّر عنه ".

يعالج إزر عبر فكرته هذه جانباً مهماً جداً في البُعد القرائي، فالقراءة هنا ليست فقط محاولة لاستكشاف مقاصد الكاتب وليست إعادة خلق فحسب، وإنما طريقة للتعبير عن الذات القارئة، والأهم من ذلك استحضار جوانبها الغائبة. وبذلك تمسي القراءة عملية اكتشاف للذات بدرجة أهم من كونها عملية قراءة للآخر.

يبحث أمبرتو إيكو هو الآخر عن قارئ نموذجي كشرط لانبعاث النص. ولكي يتمكن المؤلف من تنظيم استراتيجية النص يجب أن يحيل النص إلى سلسلة من المؤهلات التي تعطي مضموناً لتعبيراته. وأن يفترض أن خلاصة هذه المؤهلات - الإحالات - هي ذاتها إحالات القارئ. ولذلك يجب تحديد قارئ نموذجي ذي أهلية تعمل على انبعاث النص بالطريقة التي فكرَّ بها المؤلف.

يشترط الكاتب، وفقاً لإيكو، أهلية قارئه النموذجي من جانب، ولكن من جانب آخر يخلقها هو: " أن تحدد قارئك النموذجي يعني في هذه الحالة ليس أن "تأمل" فقط بوجوده: وإنما أن تعطي النص أيضاً تلك الصياغة التي تستطيع استحضار القارئ. فالقارئ النموذجي عبارة عن مجموعة من الظروف المتناسبة، المستقرة نصيّاً التي ينبعث النص بمضمونه الكامن على خلفية توافرها ".

يدعو إيكو من خلال فكرته هذه إلى تواطؤ الكاتب مع القارئ عبر عدة اجراءات:

1. أن يكشف الكاتب للقارئ جميع أسرار النص من خلال استباحة مفاتيحه.
2. تحميل النص إحالات واقعية يمكن الذهاب إليها وقراءة النص بمفرداتها.
3. أن تكون تلك الإحالات هي ذاتها التي سيلجأ إليها القارئ.
4. انبعاث النص عبر قارئه النموذجي بالطريقة ذاتها التي فكّر بها المؤلف.

وكأن إيكو يريد القول أن الأدب يكتسب قيمته من انسجامه مع إحالات القارئ، الأمر الذي يحيل النص إلى خطاب اجتماعي يلتفت إلى شروط

القارئ (المجتمع) قبل أن يهتم بشروط الداخلية. وبذلك يغدو تفسير النص جهداً لا يستلزم عناءً إبداعياً طالما أضحتْ الإحالات مستباحة.

وفقاً لهانس روبرت جايس يقود "أفق التوقّع" لدى القارئ واستجابة النص - من خلال جدلية عملية القراءة في لقاء القارئ بالنص - إمّا إلى "اندماج آفاقي" أو إلى "تحوّل آفاقي". يتحقق التحوّل الآفاقي حينما يلتقي المرء أثناء عملية القراءة بشيء مجهول، الأمر الذي يحدث عنده توّسعاً في الخبرة.

أعتقد أن جايس التقطَ الجانب الجوهري في عملية القراءة، أي التحوّل الآفاقي. فالنص هو على الدوام مشروع لآفاق جديدة، لم يتعرّف عليها القارئ من قبل، تكسبه خبرتين: خبرة جمالية تطوِّرُ ذائقتَهُ وخياله، وخبرة إنسانية من خلال الاستيعاب النظري لخبرات الآخرين التي يحملها النص. وأعظم ما تقدمّه الرواية – على سبيل المثال – ذاك إحساس القارئ بأنه يعيش حيوات عديدة في أزمنة وبيئات مختلفة.

مستويات القراءة الشعرية (قراءة الشعر).

ومن منظور شخصي أرى أن العلاقة بين النص والقارئ تحتكم إلى عاملين: أحدهما موضوعي والآخر ذاتي. من الناحية الموضوعية عمدتُ إلى تصنيف مستويات القراءة الشعرية في أربعة مستويات:

أولاً: الشعر كنتاج ذاتي بحت.

تُحتَكر الدلالة أصلاً من قبل الشاعر حتى لو كان العمل الشعري انتقل إلى القارئ: ميدان القراءة الإشكالية. وتأسيساً على ذلك ينبغي أن نبحث عن التفسير لدى الشاعر ذاته الذي يستطيع وحده أن يقودنا إلى الحقيقة. وفي هذه الحالة يصبح النقد غير ضروري ويتحوّل البحث الأدبي إلى مجرّد تدوين للحقائق البيوغرافية. كما بدأ بذلك تاريخ الأدب في الإسكندرية القديمة.

ثانياً: الشعر في حاضنة القارئ.

بعد انتقال الشعر إلى القارئ، عبر النشر أو الذيوع، تتحرر القصيدة من شاعرها. وفي أغلب الأحيان تصبح المعادلة هكذا: قصيدة مجهولة – قراء مجهولون. حينئذٍ تتأسس علاقة وحيدة بين النص والقارئ في غياب كلّي لشخص الشاعر. في العمق ثمة مبدأ أن لدى القارئ منحاه في القراءة وللنص منحى آخر. ومن خلال الحوار الإبداعي تتحقق قراءة مُرْضية. وهذا الاتجاه يتطابق إلى حد كبير مع النظريات الأدبية القرائية.

ثالثاً: الشعر خارج السيطرة.

القصيدة انثيال روحي، انعكاس لعالمين نفسيين: الشخصي والجماعي. وهكذا تعتبر عملية الكتابة استظهاراً للاوعي. في تلك الحالة ليس لدى الشاعر أية سلطة على النص عندما ينهمر الشعر أثناء نضوج اللحظة الشعرية. ومن ذلك يمكن القول أن لا الشاعر ولا القارئ لديه المفاتيح الصحيحة لهذا العالم المغلق: النص. المفاتيح موجودة في جيب التحليل النفسي والأساليب الأخرى المرتبطة به.

رابعاً: الشعر معقّدٌ غير قابل للتعريف.

لا يُحكم الشعر في تلك الحالة بأي من التصنيفات الثلاثة السابقة. وهنا يُعامل الشعر على أنه فن مطلق يغرف من اطلاقيته ذاتها التي تتشكّل من كليّة معقّدة تتسع لأشياء كثيرة تأخذ ماهيتها الشعرية من طبيعة انتمائها للكلّي. ومن هذا التأسيس فأن الشعر لا يُقرأ إلاّ بشروطه في تحرّر كامل من التفسيرات اللا نصيّة.

* * *

وعلى مسافةٍ من كل ما أتتْ به النظريات الأدبية الحديثة في بحث العلاقة بين النص والمتلقي، وبالرغم من التصنيف الموضوعي لمستويات القراءة الشعرية فأن ميلاً ذاتياً لفهم تلك العلاقة يدفعني للقول برأي مختلف.

من الجلي أن البحث في علاقة النص بالقارئ تفترض توّجهُ القصيدة إلى قارئ ينتظر قراءتها وتنتظر قراءته لها، بَيْدَ أنني أرى شيئاً مغايراً تماماً في أن القصيدة لا تتوجه لقارئ وإنما إلى ذاتها. فالقصيدة لا تكتسب أي بُعد جمالي من القراءة. وهي عمل فني يتوافر على شروطه الجمالية دون بواعث البحث عن إعادة خلق. والقول بالضرورة القرائية للنص الشعري المكتوب تنحاز في جوهرها إلى دوافع غير شعرية، أي أنها تبحث في ميدان القراءة عن وظيفة اجتماعية ليست من شأن الشعر الحديث. أمّا إذا ما قُيِّضَ للقصيدة أن تلتقي بالقارئ، والصحيح أن يلتقي القارئ بالقصيدة، فذلك لأن القارئ في بحث مستمر (مفعم بالضرورة) عن أجوبة جمالية لأسئلة الوجود في حقل الذات. وللشعر قدرة هائلة (غير قابلة للتعريف) في مشاكسة الوجود بالعبث الجمالي.

أمّا الحديث عن إعادة الخلق التي يمارسها القارئ على القصيدة، فذلك منحى لا يتعلق بالكفاءة القرائية بذاتها وإنما بالمنظومة الدلالية المعقّدة التي تكمن في تلافيف القصيدة وتنثال بلا حدود حالما تحتكُّ بمنظومات أخرى، من بينها القارئ.

المراجع

- اندرس أولسون، التناص والمقارنة والتلقي.
- إزر ولفغانغ، عملية القراءة - تأمل فينومولوجي.
- انتربيرغ & هانسون، النظرية الأدبية الحديثة، من الشكلانية إلى التفكيكية، إعداد.
- بيتر هالبيرغ، النظرية الأدبية والأسلوب، الشعر والقارئ.
- هانس روبرت جايوس، النص الشعري في التحوّل الآفاقي عند القراءة.
- ميشيل ريفيتير، أنواع الجملة الأدبية.
- رولاند بارث، متعة النص.

جائزة نوبل للأدب.. ولوثة الأيديولوجيا!

1- مواءمة المصادفة بين الجغرافيا اللغوية وحيثيات التماشي

في أكتوبر من كل عام تنحبس الأنفاس أمام مبنى الأكاديمية السويدية بانتظار إطلالة سكرتيرها الشاعر السويدي هوراس انغدال ليعلن اسم مَن وقعَ عليه اختيار لجنة جائزة نوبل للأدب فائزاً لهذا العام. ويكاد لا يمر عام دون أن تتعرّض اللجنة لسيل من الانتقادات بشأن أسلوبها الإشكالي الذي ما برحت تمنح الجائزة في ضوئه إلى هذا الأديب أو ذاك. وهو أسلوب رفضت اللجنة على الدوام التشكيك بموضوعيته وإحالته إلى حيثيات تنكرُ بالإطلاق أن تكون خطرتْ على بالها في تسويغ قرار منح الجائزة.

ولكنني كمتابع - عن كثب - للسياسة التي تنتهجها اللجنة في كيفية اختيار الكاتب الفائز بجائزة نوبل، أرى بأن قرارها منح الجائزة (2002) للهنغاري اليهودي ايمري كيرتيج ليس بمنأى عمّا تذهب إليه شكوك واتهامات البعض، وفي المقدمة منهم المثقفون العرب. وكأن عقلية اللجنة - وطوال قرن - تعاني من لوثة الأيديولوجيا أو السياسة حيثما ينبغي أن يغيب الاعتبار الأيديولوجي. ولكن اللجنة - وكما هو جلي - لا تريد أن تتحرّر من هذا الميل في قراراتها ولا تريد أن تعترف به. فقد دأبت في قراراتها، دائماً أو غالباً، على مراعاة حيثيات غير معلنة مستمدّة من خلفية موضوعية تطغى على البُعد الجمالي في تقويمِ أدبِ كاتبٍ ما، آنَ أوانُ حيازتِهِ الجائزة، أو آنَ أوان منح

الجائزة لكاتبٍ بمواصفاته، هو أو سواه. هذا بطبيعة الحال إضافة إلى التطوّر الذي حصلَ - عبر مائة عام - في رؤية اللجنة لأسلوب عملها.

والسؤال الذي حفلتْ به الصفحات الثقافية العربية في هذا الشهر (أكتوبر) انحصرَ في نقد الأسباب التي دفعتْ باللجنة إلى منح الجائزة لأحد شهود المحرقة من الكتّاب اليهود في هذا الوقت بالتحديد، والمقصود بـ "التحديد" هنا: تزامن الجائزة مع ما تفعله إسرائيل بالشعب الفلسطيني وأرضه من إبادة وتدمير واحتلال.

وبالرغم من أنني حذرٌ في كيل الاتهامات غير الثقافية في حقل الثقافة، إلاّ أن ما يدعوني للتحرّر من حذري معايشتي للخلفية الموضوعية التي ربما كانت باعثاً دفع باللجنة إلى قرارها اختيار كيرتيج. وهي خلفية تتواءم مع ما يؤخذ على اللجنة في تماشيها مع الأجواء السياسية، حتى لو أنكرت ذلك. فأية مراجعة لقراراتها خلال العقود الأخيرة - في الأقل - تكشف بلا لبس مثل هذا التوّجه. كما حدث في حالات: موريسون، غورديمر، ميلوز، سولجنتسين، ونايبول. ناهيكم عن التغيّر الذي طرأ على سياسة اللجنة في هذه العقود من حيث توجهها الجديد في منح الجائزة إلى جغرافيا لغوية معينة عبر أحد كتّابها، أو لأمّة ما عبر أحد رموزها. كما فعلت في حالات: زينغيان، ساراماغو، والكوت واكتافيو باز. وغالباً ما تحرص اللجنة - كما لاحظتُ - على أن تبتدع المصادفة بين أن يكون الكاتب منتمياً إلى جغرافيا لغوية أو قومية لم تنل الجائزة من قبل (أو قليلاً)، وأن يكون ذا مواصفات "مناسبة!" تلائم توجهات أخرى في عقلية اللجنة! كما جرى في مزيج من الحالات آنفة الذكر، مثل محفوظ ونايبول. ويأتي منح نوبل للأدب إلى ايمري كيرتيج في سياق التصنيف الأخير: المواءمة في المصادفة بين الجغرافيا اللغوية-القومية وحيثيات التماشي المستيقظة راهنياً في عقلية اللجنة.

*

في مطلع الألفية الثالثة تبنّت الحكومة السويدية برئاسة غوران برسون حملة عالمية للتوعية بالهولوكوست (يؤخذ على برسون - حتى من قبل بعض قيادات حزبه - انعطافه بالسياسة الخارجية السويدية من التعاطف الشديد مع القضية الفلسطينية الذي أرساه الراحل أولف بالمه، إلى تعاطف أشد مع إسرائيل). وقد نظّمتْ الحكومة عام 2001 في ستوكهولم (وبأموال دافعي الضرائب) مؤتمرَ قمةٍ دولياً بهذا الشأن، حضره زعماء من شتى أنحاء العالم. وتكفلّت الحكومة السويدية بطباعة كتاب أنيق مصوّر تحت عنوان (لكي لا ننسى)، تمّ توزيعه والتثقيف به في جميع مدارس البلاد. وكان الكتاب بمثابة عمل دعائي صرف يتحدث بالنص المتقن والصور المؤثّرة عمّا تعرضّ له اليهود في محارق النازية!!!

وبعد مرور أكثر من عامين على بدء الحملة (التي قُيِّضَ لها أن تتزامن مع ذبح يومي للفلسطينيين) وتطابقاً مع شعارها (لكي لا ننسى)، يبدو أن اللجنة (أو لنقل: الأكاديمية السويدية) أرادت أن تمضي بهذا الاتجاه إلى آفاق أرحب من خلال تسويق كاتب يهودي انصبَّ نتاجه الأدبي كله على إرخةِ الهولوكوست، وبذلك تكتسب الحملة بُعداً ثقافياً عالمياً (عولمياً) غير معلن من خلال ما ستحظى به ترجمة كتبه من رواج على خلفية نيله جائزة نوبل.

ولعلَّ هذه الحيثية الجوهرية هي التي دفعتْ بالجائزة إلى كيرتيج، وهو أساس لم تتجنّب الأكاديمية الإشارة إليه في قرارها رغم الدهاء الذي أظهرته صياغتها من حيث التعاطف مع الفرد في مواجهة تعسّف أو وحشية التاريخ.

أمّا البُعد الثاني الذي تمَّ التقاطه لخدمة البُعد الأول، فهو أن الجائزة ذهبتْ إلى جغرافيا لغوية وقومية لم تحصل على جائزة نوبل للأدب من قبل. وقد أتى ذلك البُعد هذه المرة ضعيفاً للغاية لجملة أسباب، في مقدمتها: إن يكون الكاتب يهودياً، وكأن هنغاريا (المجر) خلتْ من سواه، علاوة على أنه

ليس كاتباً رائداً في الأدب الهنغاري، وهو أمر لم تكترث لـه الأكاديميـة لأن قـرار منح الجائزة بُنيَ على ريادة كيرتيج في التوثيق الأدبي للهولوكوست، وهو أسـاس لا يعني الثقافة الهنغارية من بعيد أو قريب.

*

وفي النهاية، لابدّ من القول أن جائزة نوبـل لـلأدب تبقـى كبـيرة، وتظـل الأسئلة التي تلاحقُ قراراتها كبيرة أيضاً، ولكن يتعيّن علينـا كعـرب أن لا نطلـب من مؤسسة ثقافية سويدية أن تفكّر بعقلية عربية. فليس لـدى الـسويد أراضٍ محتلّة من قبل إسرائيل!! وهذا هو العـالم تجـاه العـرب عنـدما كـان في أفـضل صوره، فكيف وهو الآن في أسوأ أوضاعه حيث يستبدُّ به من يغتصبون التـاريخ اغتـصاباً، فلـم يغتـصب الـصهاينة فلـسطين فحـسب، وإنمـا اغتـصبوا (هـم والأمريكان) التاريخ كذلك. وتلك هي المعضلة الثقافية الأكثر خطورة!

2- جائزة نوبل للأدب بين الحيثيات الجمالية والاعتبارات الأخرى!

لم تكن لجنة جائزة نوبـل لـلأدب في يـوم مـن الأيـام كأيـة لجنـة أخـرى مماثلـة، فهـي أكـثر اللجـان غموضـاً وإثـارة للجـدل. ورغـم سـيل الانتقـادات والشكوك التي تثار سنوياً حول قراراتهـا طيلـة قـرن مـن الزمـان إلاّ أن ذلـك لم يحط من قدر الجائزة التي ظلت وستبقى إلى زمن طويـل ذلـك الـشرف الـذي يسعى الى نيله كبار الأدباء وصغارهم كما تسعى الشعوب من خـلال مبـدعيها حيازة الجائزة لتضمها إلى أرشيف تاريخها الثقافي.

الأكاديمية الملكية السويدية مؤسسة كبيرة تتوافر على رصيد مالي هائل يدعم توافرها على قدر سامٍ من الهيبة والوقار والسرية. فالمعلومات الخاصة بجائزة نوبل تحفظ سريةً لمدة خمسين عاماً.

وكل مَن يكتسب شرف عضوية الأكاديمية ينخرط في تلك الهالة من الغموض وسريّة الحيثيات التي تستند اليها خلفية القرارات. ومَن له معرفة قريبة وواعية بالمجتمع السويدي والعقلية السويدية خارج وداخل جهاز الدولة يجد أن طبيعة تلك اللجنة تمثل اختزالاً متطرفاً لآلية اتخاذ القرار في السويد.. ففي جميع المؤسسات المهمة في البلاد لا توجد مسطرة يمكن وفقاً لها قياس كيفية اتخاذ القرار. وكثيراً ما يجد المتابع غموضاً وغرابة. فهم يحرصون دائماً على عدم كشف أسرار تفكيرهم. أي أنهم لا يريدون لأحد أن يخترق آلية صنع القرارات.

وبالرغم من هذا الحذر كله، تناولَ الإعلام السويدي - قبل حوالي عامين - فضيحة أنكرتْها الأكاديمية تماماً، إلا أن النكران لم يقلل من خطورتها لأن الذين أثاروها كتّاب من صميم الحياة الثقافية في السويد. الفضيحة تتلخص في أنّ منح جائزة نوبل للروائي البرتغالي خوسيه ساراماغو ساهمت في صنعه بشكل غير مباشر حملة إعلامية وثقافية أدارتْها شركة سياحية سويدية بالاتفاق مع إحدى دور النشر. وقد أتقنتْ الشركتان إدارة الحملة داخل السويد وخارجها لتسويق ساراماغو بشكلٍ جعلَهُ يبدو أكبر من سواه من المرشّحين في عيون أعضاء لجنة جائزة نوبل لعام 1998.

* * *

لا شكّ إن الكثيرين يتساءلون عن المبادئ الحيثية لمنح الجائزة لأديبٍ دون سواه، وكيف يمكن لتلك اللجنة الاطلاع على الأدب العالمي لتختار أديباً

معيناً تراه الأجدر بنيل الجائزة في صيغة غير مباشرة تظهرهُ وكأنه الأفضل بين مجايليه، علماً أن معادلة المفاضلة فرضية إشكالية لا يفضّل أحدٌ تبنّيها.

ولا شكّ أن مفهوم اللجنة للمواصفات المثالية للمرشح الأقرب للجائزة تغيّرت عبر قرن من عمرها. ففي النصف الاول من القرن العشرين عرّفتْ اللجنةُ المرشحَ المثالي على أنه ذلك الذي ينتج أدباً عالمياً يتوافر على امكانات جديدة في الشكل واللغة. إلا أن التعريف إختلفَ في النصف الثاني من القرن وصار يعني "الريادة في مناطق ألسنية محددة " والاستقرار في التجربة الأدبية، أو الريادة.

ويمتلك أعضاء الأكاديمية كفاءة عالية في اللغات الفرنسية والانجليزية والألمانية كما لديها أعضاء كثيرون متمكنون من اللغتين الايطالية والفرنسية ولهم شهرة في عالم الترجمة. كذلك تضم الأكاديمية مستشرقين، بينهم متخصصون في اللغة العربية مثل هـ. س. نيبرغ.

تتكون لجنة جائزة نوبل للآداب من ثلاثة الى خمسة أعضاء يمكن أن يضاف إليهم عضو آخر. وتصدر سنوياً قائمة مرشحين "تسمّى القائمة الطويلة" تتضمن مائتي اسم يتم اختزالها إلى خمسة عشر ثم الى خمسة، يتنافسون في النهاية لنيل الجائزة.

يتم الترشيح من قبل أساتذة الأدب والفلسفة في الجامعات أو الكليات الجامعية أو من قبل رؤساء اتحادات الكتّاب أو من قِبل الحائزين السابقين للجائزة. ومنذ إنشائها ظلت جائزة نوبل للأدب مثار حيرة المهتمين فيما يتعلق بالكثير من قراراتها. فقد أثار تجاهلها للكاتب الروسي الكبير تولستوي "عام 1901" ضجة في الأوساط الثقافية السويدية.

وعام (1997) تعرّضت اللجنة إلى نقدٍ عنيف في أوروبا عموماً وفي فرنسا وإيطاليا خصوصاً حين منحتْ الجائزة إلى الايطالي "داريو فو" الذي لم يُنظر اليه بأية حال من الأحوال على أنه واحد من أبرز كتّاب ايطاليا.

كذلك كان منحُها الجائزة في عـام 1999 إلى غـراس غنـتر مثـاراً لتـساؤل عدد من الأكاديميين السويديين عن السبب الذي منع اللجنة من منحه الجـائزة قبل ثلاثة عقود يوم كان في قمة عطائه الأدبي. ثم لماذا الآن بالتحديـد؟ لا أحـد يعرف. والأكاديمية لا تقدّمْ تفسيراً لقراراتها يتعدى حيثيات مـنح الجـائزة التـي يقرأها سكرتير الأكاديمية لحظة إعلان الجائزة في اكتوبر من كل عام.

ولكن الأمر يبدو أقلّ غموضاً في حالة البرتغالي خوسـيه سـاراماغو. فقـد باتَ معروفاً أن جائزة نوبل للآداب لا تُمنح للكاتـب لذاتـه، أعنـي أدبـه فقـط، وإنما للجغرافيا اللغوية التي ينتمي إليها إضـافة إلى اسـتقرار التجربـة الأدبيـة. ومعروف إن اللغة البرتغالية لغة أولى لشعوب عديـدة خـارج البرتغـال أبرزهـا البرازيل، ولم تُمنح جائزة نوبل من قبل لأي ناطق بالبرتغالية.

وفي الإطار ذاته كان النيجيري وول سوينكا حصل عـلى الجـائزة (1996) رغم أنه لم يكن الأبرز بين الكتّاب الأفارقة ولم يكن كاتباً عظيماً بحجـم آخـرين من الحائزين على نوبل. لقد جاءت الجائزة الى سونيكا بمثابـة التفاتـة متـأخرة من الأكاديمية الى قـارة كبـيرة لم يُلتفـتْ ثقافيـاً إلى وجودهـا ولم يحـظَ أي مـن كتّابها بهـذا التكـريم. ولا شـكّ أنّ الأكاديميـة كانـت كـسواها مـن المؤسـسات الأوروبية ترى في أوروبا مركز الكون (المركزيـة الأوروربيـة) ولا شيء آخـر. بَيْدَ أنهـا في العقـود الأخـيرة انفتحـت نحـو الاطـراف واكتـشفت أنّ شـعوبَ اللـــه المقهورة يمكن أن تنتج أدباً عظيماً. وتنويعاً على حالة سونيكا اسـتمرّتْ اللجنـة في سعيها "غير الأدبي" والمثقل بالاعتبارات السياسية. وفي قـرار بـدا كـما لـو أنـه انهماك في لعبة التوازنات ذهبت الجائزة إلى الأفريقية الجنوبية البيـضاء نـادين جـورديمر. وأيـة دراسـة موضـوعية لتـاريخ الجـائزة يمكـن ان تكـشف عـن أن الاعتبارات غير الأدبية أخذتْ وما زالتْ حصة كبيرة من مساحة الحيثيات التـي تسوّغ قرار منح الجائزة. واعتقد أن اختيار ساراماغو بالذات يأتي في إطار سعي الاكاديمية الى التنصّل من الاتهامـات القديمـة التـي تُوجّـه لهـا مـن حيـث أنهـا

تتساوق غالباً مع السياسة الغربية في التقييم. فمن فترة إلى أخرى تمنح الجائزة لأدباء مشهود لهم بالقطيعة الفكرية والسياسية مع النظام الرأسمالي العالمي وسياسته، مثل بابلو نيرودا (تشيلي) وشولوخوف (الاتحاد السوفياتي).

ووفقاً لشهادة الشاعر السويدي شيل اسبمارك (وهو بروفيسور في الجامعة وعضو الأكاديمية) في دراسته حول جائزة نوبل للأدب كانت اللجنة متورطة سياسياً في الحرب الباردة، إلا أن اسبمارك يحاول توضيح أو تبرير موقف الأكاديمية بالقول: "إنّ لكل جائزة عالمية مظهراً سياسياً. ومهما يكن فأن ذلك أمر ضروري لخلق تمييز بين الممارسات السياسية والمقاصد السياسية".

وفي حالة سولجنستين، لا أظن أن الأمر يحتمل اللبس، فلم يكن سولجنستين أعظم كتّاب "الاتحاد السوفيتي" وقتها، بَيْدَ أن معارضته للنظام الشيوعي وما نتج عنها سوّغتْ "سياسياً" نيلَهُ الجائزة.

قبل مغادرة سولجنستين لبلاده متوجهاً الى الولايات المتحدة بعد إسقاط الجنسية عنه بادرَ سكرتير الأكاديمية كارل-راغنر جايرو في خطوة غير عادية بالكتابة للسفير السويدي في موسكو غونار يارنغ للاستفسار عن وضع سولجنستين ومكانته الأدبية وعمّا يمكن أن يتعرض له شخصياً من مخاطر.

محتويات الكتاب

صدر للمؤلف:

1- **فلك النص في الغناء العراقي**، دراسة في مضامين النصوص الغنائية العراقية 1920- 1980، منشورات الجمل، بيروت 2016.

2- **المنفى الشعري العراقي**، انطولوجيا تاريخية للشعراء العراقيين في المنفى، دار الرحاب الحديثة، بيروت، 2012.

3- **جيوش اللغة والإعلام**، دراسة مقارنة في لغة وإعلام الغزو الأمريكي للعراق 2003، دار الجمل، بيروت 2011.

4- **إنتاج وإعادة إنتاج الوعي**- عناصر الممالأة والتضليل، دار الجمل، بيروت، 2009.

5- **اللغة وعلائقياتها**، دار الجمل، بيروت، 2009.

6- **اللغة والهوية**، دول الخليج العربي أنموذجاً، من تأليف مجموعة باحثين، **إعداد وتقديم**، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة 2009.

7- **في العراء**، شعر، دار الحوار العربي، اللاذقية، 2007.

8- **الإعلام وأنظمة الإيهام**، قناة الجزيرة أنموذجاً، 1996-2006، دار الشرق، الدوحة، 2006.

9- **حُفاة العولمة** – قراءة نقدية لقضايا الواقع العربي، بيروت 2004، دار الرحاب الحديثة، بمنحة من صندوق الكتّاب السويديين.

10- **سيدة الصيف**، شعر، دار الحوار العربي، اللاذقية، 2004.

11- **ليلاً على سفر** – شعر: توماس ترانسترومر (ثلاث مجموعات ومختارات)، ترجمة عن اللغة السويدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت/عمّان، 2003، بتمويل من المعهد السويدي.

12- **فجاءة النيزك**، شعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.

13- **بغداهولم**، شعر، دار المدى، دمشق، 2000.

14- **تراتيل لوعة الزنبق**، شعر، دار سارة، ستوكهولم، 1990، بدعم من المجلس الوطني للثقافة في السويد.